sinteze

NICOLAE
BALOTĂ

• de la Ion
la Ioanide

1974

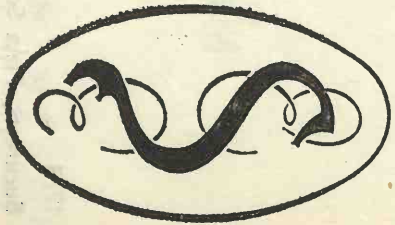
II-257.992

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERS

B.C.U. „M. EMINESCU"
IAȘI
257992

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



EO mar

Coperta colecției:
Marina Neagu-Sadoveanu

BCU / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1974
București, Piața Scînteii 1

B 23d

NICOLAE
BALOTĂ

• de la Ion la Ioanide

Prozatori români
ai secolului XX

44.676

B.C.U. IASI
790128

EDITURA EMINESCU

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

859.0.09 - 3 „19"
859.0.01 - 3 „19"

2 7 NOE 1999

B. C. U. „M. EMINESCU"
IAȘI

pdr 665533

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

REBREANU SAU VOCAȚIA TRAGICULUI

„Pămîntul dă naştere tuturor celor ce sînt, şi apoi le ia iarăşi înapoi"

Euripide, *Fragment 195.*

1. SĂRUTAREA PĂMÎNTULUI

„...*Ion* îşi trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei decenii. Era o zi de început de primăvară. Pămîntul, jilav, lipicios. Ieşisem cu o puşcă la porumbei sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am văzut un ţăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat şi a sărutat pămîntul. L-a sărutat ca pe o ibovnică..." Este bine cunoscută această mărturisire a lui Liviu Rebreanu privitoare la geneza marelui său roman. Ca element într-o exegeză, confesiunea scriitorului are valoarea sau lipsa de valoare a tuturor rememorărilor de acest fel. Literatura nu este o simplă transpunere a faptului de existenţă în cuvînt. Dacă totuşi ne oprim asupra acestui *spectacol* la care asistă tînărul ardelean, într-o dimineaţă de început de primăvară şi de veac, este pentru a vedea ce sens dobîndeşte în universul său imaginar un gest aparent lipsit de sens. Căci vede metania ţăranului ca printr-o sticlă care absoarbe semnificaţia, închinarea uluindu-l prin absurditatea sau prin caracterul ei ininteligibil. Cu ştiuta sa onestitate, Rebreanu mărturiseşte că atunci cînd, uimit, a observat ţăranul sărutînd pămîntul, n-a înţeles şi n-a căutat să înţeleagă tîlcul acestui gest. „Nici măcar n-am fost curios să aflu pentru ce a sărutat omul glia." Ar fi putut să afle poate ce l-a îndemnat să o facă, dar faptul l-a interesat doar ca o „bizarerie", ca o „ciudăţenie ţărănească". Într-adevăr, interpretările posibile ar fi fost mai multe. Omul săruta glia dintr-un pur elan vital, împins de o înfiorare primăvăratecă, sau pentru că întors din vreo puşcărie îşi revedea „locuţul" său, sau pentru că scăpînd

de vreo primejdie, ori, dimpotrivă, îngrijorat peste măsură, bătea o metanie în faţa Domnului. Sau poate nici n-a sărutat brazda, ci numai a amuşinat-o de aproape. Esenţial nu este ce a văzut Rebreanu, ci ce a făcut din ceea ce a văzut. În economia romanului său, scena (cu care se încheie capitolul „Sărutarea" din partea a doua, „Glasul iubirii") are un sens perfect determinat. Gestul omului este un semn şi, mai mult decît atît, un simbol. El este semnificativ nu numai pentru destinul eroului, ci pentru configurarea naraţiunii. Semnificaţia aceasta privind proiectul epic al romancierului ne apare cu mai multă evidenţă dacă o apropiem de sensul unei scene similare prin gestică, aceea a tînărului Alioşa Karamazov, sărutînd pămîntul, în romanul lui Dostoievski.

După ce aţipind lîngă sicriul stareţului Zosima, Alioşa se visase cu acesta la nunta de la Cana, trezindu-se, cu sufletul setos de libertate, avînd nevoie de un spaţiu infinit, iese, contemplă bolta înstelată, nemărginită, firea întomnată din jurul său, pacea statornicită pe pămînt, îngemănată cu cea din înălţimi, apoi cade jos „ca secerat", (sau, cum spune Dante, într-o împrejurare: „*come corpo morto cade*") şi sărută pămîntul. „Nu ştia de ce îmbrăţişează pămîntul, nu înţelegea de ce simte o dorinţă atît de fierbinte să-şi lipească buzele de el, şi-l săruta într-una plîngînd, stropindu-l cu lacrimi şi jurîndu-i iubire, iubire pe veci." Exaltare asemănătoare cu aceea din noaptea Focului şi a lacrimilor de bucurie ale lui Pascal. Mistică uniune extatică cu pămîntul care este, pentru el, una cu cerul. Alioşa sărută pămîntul — cum spune Lucian Blaga comentînd acest text în *Spaţiul mioritic* —, plîngînd de bucurie, „ca mare păstrător al vieţii". Sîntem mai aproape de tîlcul acestui gest dacă vedem în sărutarea tînărului, ca şi în lacrimile pe care le varsă „pînă şi pentru stelele ce străluceau din tării" — după marea tulburare a morţii stareţului Zosima, a descompunerii rapide şi cumplit de reale a cadavrului său, ca şi după extazul luminos dar ireal al visului cu Nunta — o revelaţie a *Fiinţei,* aceea de *a fi* fără limite, una cu totul, cu *firea.* O mare putere coboară în el, şi un gînd se statorniceşte într-însul pe toată viaţa. „Cineva a coborît atunci în sufletul meu" — va spune el mai tîrziu. Întărit în *fiinţa* lui, Alioşa poate părăsi mănăstirea, poate să plece în lume.

Nu știm dacă Liviu Rebreanu citise ori nu *Frații Karamazov* atunci cînd începuse să proiecteze apoi să scrie romanul său *Ion*. Cartea lui Dostoievski a început să fie publicată în fascicole în anul 1915, dar putea fi citită de scriitorul nostru în versiuni anterioare, germane ori maghiare. Dar nu ne interesează o înrîurire posibilă a scriitorului rus asupra lui, deoarece chiar dacă ar fi citit *Frații Karamazov,* sărutarea pe care o dă Ion pămîntului, în romanul său, are o cu totul altă semnificație decît aceea a prosternării lui Alioșa. Textul lui Dostoievski ne servește doar ca un plan de referință.

Ion a triumfat. Prin calcul șiret, lipsit de scrupule, apoi mai ales prin perseverență, prin așteptare inflexibilă, pătimașă, a dobîndit pămînturile rîvnite. Așteptase zilele dezghețului, retragerea iernii, căci „stăpîn al tuturor pămînturilor, rîvnea să le vadă și să le mîngîie ca pe niște ibovnice credincioase". Fondul sensual al insului se trădează în acest jind cvasi-erotic de a mîngîia, de *a poseda* fizic pămîntul. Termenii folosiți de povestitor sînt apropiați descrierii unui amor pătimaș, acaparator. „Dragostea lui avea nevoie de inima moșiei. Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare [...]. Cu cît se apropia, cu atît vedea mai bine cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa arătîndu-și corpul gol, ispititor." Tripla concupiscență — cum ar spune medievalii — îl posedă pe tînărul țăran din Pripas : pofta ochilor, pofta trupului și trufia vieții. Beatitudinea lui cînd ajunge în mijlocul delniței n-are margini. Cu insistența greoaie, obsesivă, a naratorului căruia nu-i pasă că se repetă, care îngroașă fără măsură liniile pînă cînd le face mai halucinante decît dacă le-ar păstra într-o vagă, misterioasă, evanescență, Rebreanu continuă să-l închipuie pe Ion în desfătările dragostei împlinite cu pămîntul-iubită. „Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgîndu-l ca brațele unei iubite pătimașe. Îi rîdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, să o crîmpoțească, în sărutări. Întinse mîinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sîngele.

Se aplecă, luă în mîini un bulgăre şi-l sfărîmă între degete, cu o plăcere înfricoşată. Mîinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu. Sorbi mirosul, frecîndu-şi mîinile.

Apoi încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor..."

Iată actul voluptos îndeplinit. Căci sărutarea lui Ion este, fără îndoială, o îmbrăţişare cvasi-erotică, un act de extatică luare în posesiune. Un prim act care-l pregătise direct, voit şi ştiut, pe acesta fusese comis în noaptea „ruşinii" cînd o posedase pe Ana lui Vasile Baciu pentru a pune mîna pe pămînturile lui. Renunţase la o altă iubire — pentru Florica — atras de mai puternica pasiune pentru pămînt. Şi acum *are* pămîntul care l-a ispitit dintotdeauna, pe care l-a rîvnit mereu. În exaltarea sa intră, cum spuneam, o întreită voluptate — a simţurilor, a cupidităţii, a puterii —. Toate sînt împletite, şi toate au la bază o trăire a posesiunii. Ion voise să *aibă* pămîntul, el sensualul, hulpavul de avere şi de putere. Nici o lacrimă, fireşte, în închinarea sa, deşi — ca şi în metania lui Alioşa — se strecoară şi în gestul său o fervoare cultică, „cucernică". Nici o lacrimă, căci Ion nu plînge de fericire pentru toate cîte *sînt,* ci savurează toate cîte *are.* Şi unul şi altul, novicele ca şi ţăranul se ridică din prosternare cu o putere nouă. Alioşa simte o *fiinţă* care pătrunde în el, Ion se vede mai puternic, stăpîn biruitor. „Şi pămîntul parcă se clătina, se închina în faţa lui." Pămîntul posesiunii, cel pe care îl posedă şi care îl posedă, pămîntul-stihie.

În beatitudinea lui Ion se strecoară însă o înfiorare, alta decît aceea a voluptăţii, dar unită cu ea. Însăşi insistenţa naratorului asupra lutului negru, lipicios care „ţintuieşte" picioarele, din care, odată înglodat, nu te mai ridici niciodată, stîrneşte asocieri funebre. Mîinile care zdrobesc bulgărele rămîn unse, par „nişte mănuşi de doliu". În sfîrşit, plăcerea însăşi pe care o savurează tînărul sărutînd pămîntul îi lasă un gust de o dulceaţă amară, un rece fior, ca o adiere a morţii presimţite.

Vedem în această scenă a „sărutării pămîntului", unul din punctele nodale ale romanului, un loc în care arta lui Rebreanu ni se revelează în cîteva din *elementele* ei. Şi deşi scriitorul se considera şi este considerat „lipsit de imaginaţie" (înţelegîndu-se prin „imaginaţie" doar simpla putere de a fabula) elementele acestea sînt de ordinul (fireşte nu psihologic, ci artistic) al imaginarului.

2. UN POSEDAT AL POSESIUNII

Rebreanu este departe de a întreprinde în prozele sale o descriere caracterologică. Nici Ion, precum nici alte figuri din romanele sale, nu sînt prezentaţi ori analizaţi, nici cu instrumentele analistului, nici cu cele ale moralistului (ca să folosim o veche dar nu inutilă distincţie stabilită de Ibrăileanu). Despre personajele lui Rebreanu se poate spune că *sînt acolo,* că se prezintă ca un pur *Dasein* — ca să folosim un termen al filosofiei germane. Scriitorul nu le *reprezintă,* ci le *prezintă.* Prezentarea nu este comportamentistă (deci exclusiv după ceea ce un observator exterior poate remarca la ele), dar nici analitică. De aceea, preferă făpturile „simple" (ceea ce nu înseamnă : lipsite de profunzime), făpturi ce pot fi înfăţişate dintr-o dată. Cînd povestitorul spune despre Ion : „Ieşi singur, cu mîna goală, în straie de sărbătoare, într-o luni", el l-a învăluit în întregime cu privirea sa, l-a azvîrlit în faţa noastră, l-a investit cu atributele sale, l-a înconjurat cu toate preciziunile strict necesare pentru a fi cuprins dintr-o ochire. Evident, nu este nevoie de prea multă fantezie (încă o dată în sensul comun al termenului) pentru a ni se face o asemenea prezentare. Fără să fie un bigot al realităţii, romancierul ardelean respectă realul, ceea ce e *dat,* şi cînd prezintă, imită felul de a fi impasibil, neutru, al datului, al acelui *a-fi-acolo.*

Şi totuşi, respectuosul realiilor declară o dată : „Realitatea, pentru mine, a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei..." Rebreanu nu este un speculativ, şi puţinele declaraţii pe care le face cu privire la arta sa trebuie luate în considerare, avîndu-se în vedere atît perfecta sa bună credinţă, cît şi puţinătatea apti-

tudinilor sale speculative. Nu ne îndoim că scriitorul s-a slujit de lumea dată pentru a crea o altă lume. Nu pare să fie nimic original în această întreprindere. Dar acea *altă lume* poartă înscrisă în ea legile *ei,* întîmplările *ei*... Şi chiar dacă aceasta nu reprezintă decît o intenţie a scriitorului, ea este semnificativă. Rebreanu ştia, aşadar, că lumea romanelor sale este alta, că între ţăranul observat de tînărul care a ieşit într-o zi de primăvară la vînătoare de porumbei, în timp ce săruta pămîntul, şi Ion, eroul romanului, s-a interpus ceva. Comparînd cele două povestiri — căci şi întîmplarea relatată în mărturisirile scriitorului este tot o naraţiune, dar la un grad zero faţă de cealaltă versiune, romanescă — observăm acele „alte legi", care, intervenind, configurează arta lui Liviu Rebreanu.

Înainte de toate este acel *a avea* care — am văzut — determină sensul scenei „sărutării", sălbatica poftă a posesiunii. În universul imaginar al romancierului acest *a avea* joacă un rol primordial. Nu înţelegem prin aceasta doar simpla dorinţă a aproprierii, nevoia proprietăţii. Prozatorul este atras de o lume a dezmoşteniţilor, a „celor mulţi umili" cărora le este închinat *Ion,* a celor ce *n-au,* în raporturile lor cu cei ce *au.* Aceste raporturi, în perspectiva sa, sînt economice şi sociale, dar au implicaţii psihologice şi, am putea spune, general antropologice. Viziunea satului, în perspectiva lui Rebreanu, ierarhia oamenilor, legăturile lor, snobismul ţărănesc, sînt determinate de legile „averii" şi, înainte de toate, de cele ale proprietăţii asupra pămîntului. De la micile gesturi, de la alura sau chiar conformaţia fizică („Ştefan Hotnog, un chiabur cu burta umflată, ce şi-o mîngîie într-una parcă ar avea junghiuri...", pe cînd : „Pe de lături, ca un cîine la uşa bucătăriei, trage cu urechea şi Alexandru Glanetaşu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se vîre între bogătaşi"), pînă la marile conflicte, sau — în *Răscoala* — la marile conflagraţii care răvăşesc viaţa satului, totul în ficţiunile lui Rebreanu poartă marca *lipsei,* a mai multului sau mai puţinului, a unei tulburări în ordinea lui *a avea.* Să nu înţelegem prin aceste imagini ale unei lumi a *posesivităţii* doar ipostazierea unei teme sociologice. Un tipic roman construit pe raporturile de avere în lumea burgheză şi aristocratică germană a secolului trecut, *Soll und Haben (Debit şi credit)* de Gustav Freytag, mult gustat de publicul

Europei centrale și cunoscut probabil de Rebreanu, dispunea raporturile umane conform legilor economiei. Freytag declara (cum va face și scriitorul nostru) : „Am fost atras totdeauna în mod deosebit de viața poporului, care sub istoria sa politică curge neîncetat ca un fluviu sumbru, de situația, de suferințele și de bucuriile milioanele de oameni mărunți". Declarații similare au făcut în ultimul pătrar al veacului trecut unii dintre scriitorii cunoscuți lui Rebreanu : Émile Zola ca și maghiarul Mikszáth Kálmán[1]. Romancierul român vedea și el situația, suferințele și bucuriile acelor „mulți umili" izvorînd din nedreapta așezare a treburilor economico-sociale. Dar, în ficțiunile sale, banul, care în romanul secolului al XIX-lea — de la Balzac la Zola și apoi de la acesta la micul roman postrealist —, a jucat rolul Fatalității, nu apare aproape deloc. Boierii — din *Răscoala* —, sau familia învățătorului mic burghez din *Ion,* au nevoie de bani. Țăranii, masa umană care ocupă primul plan al acestor narațiuni, nu se agită pentru bani ; lor le trebuie pămînt, pămîntul muncii, al vieții și al morții lor. În *Țăranii* lui Balzac, François Tonsard, flăcăiandru foarte sărac, lipsit de pămînt, lucrînd cu ziua pentru grădinarul unui castel, primește un pogon de la domnișoara Laguerre. Și iată-l pornit pe un drum care, în perspectiva balzaciană, nu putea fi decît al acumulării banilor. Nevasta e bucătăreasă, deci slugă, și îi reușește „ostropelul, sosul vînătoresc, plachia, omleta". Iată-l pe soțul ei cîrciumar, apoi apropitar, cu un salon pe consola șemineului căruia strălucește o pușcă de braconier, pe care n-ai da nici cinci franci, amintire a sărăciei de odinioară. O asemenea carieră este cu neputință de închipuit în cadrele ficțiunilor lui Rebreanu. El revine, desigur, obsesiv, asupra stării de *lipsă* a țăranilor, ca și a dorinței lor de a *avea,* dar setea lor este elementară, o sete stihială de pămînt. Toate celelalte — casă, vite, hrană, bună stare, vază, putere — derivă din pămînt. Cînd Ion sosește în marginea delniței, pe răzorul ce-o desparte de o altă fîneață ce a fost a lor dar o înstrăinase tatăl său, cuprinde cu „o privire setoasă" tot locul. Pămîntul „îi era drag ca ochii din cap". Este nevoiaș, rodul pămîntului lor abea le acoperă nevoile. Cu toate acestea sau de aceea : „Simțea o plăcere atît de mare, văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai

frumos pentru că era al lui." Dar nu numai acest pămînt al său, ci întreg hotarul satului îl fascinează („...Ion nu se mai sătura privindu-l, ca o slugă credincioasă pe un stăpîn falnic şi neîndurător"). Termenii pe care îi foloseşte Rebreanu în exprimarea exaltărilor lui Ion nu sînt întotdeauna ireproşabili stilistic. Comparaţiile, ca şi metaforele, ca şi unele personificări, ba chiar nu puţine imagini incoerente la care recurge, trădează — atunci cînd este în joc reprezentarea elementarului — mai puţin o lipsă de iscusinţă stilistică, şi mai mult o manipulare stîngaci-brutală a materialului lingvistic, *în asemenea momente* foarte apropriată subiectului tratat. Astfel, în următoarea succesiune a unei metafore, a unei prosopopei, a unei comparaţii etc. pe care simţul estetist muntean al lui Tudor Arghezi l-ar respinge cu oroare, dar care este tocmai conglomeratul figurilor de stil — asemenea plinurilor şi scobiturilor tăiate şi săpate cu o mînă viguroasă dar puţin delicată în stîlpii unei porţi — *necesare,* în închipuirea unei pasiuni abisale pentru un element originar : „Sub sărutarea zorilor tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele şi nevoile atîtor suflete moarte şi vii, părea că respiră şi trăieşte. Porumbiştele, holdele de grîu şi de ovăs, cînepiştile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, şuşoteau, fîsăiau, vorbind un grai aspru, înţelegîndu-se între ele şi bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului :

— Cît pămînt, Doamne..."

Comparaţiile (cît un vierme", „ca o frunză") sînt primare. Ele nu pot oferi echivalentul unei analize. Pentru a indica trecerea de la un sentiment al nimicniciei în faţa pămîntului, la alt sentiment, al mîndriei stăpînitorului atotputernic, naratorul face uz de personificări ale firii, de naive plăsmuiri ale fantteziei. Ion simte iarba „zvîrcolindu-i-se", supusă, sub picioare, se vede crescînd tot mai mare, deşi *în* inima lui „rodea ca un cariu" regretul de a nu stăpîni decît crîmpeie neînsemnate din hotarul satului, „pe cînd toată fiinţa lui arde de dorul de a avea pămînt mult, cît mai mult..."

Așadar, nevoia primordială a posesiunii se asociază cu o obsesie a elementarului, a pămîntului ca stihie de care depinde viața. Ion este un posedat al pămîntului. Demonul care a pus stăpînire pe el este tocmai acela al posesiunii. Nu vrem să facem un joc de cuvinte definind eroul lui Rebreanu drept un posedat al posesiunii. Drama țăranului, așa cum apare ea în *Ion* și *Răscoala* este aceea a condiției umane care nu poate *fi* cu adevărat pentru că, în anumite împrejurări sociale și economice, nu *are*. Setea de pămînt este, în fond, un complex în care converg arhaice apetențe organic-naturale, stringente nevoi economice și, mai presus de orice, un nisus preauman spre posesiune, exacerbat la cel trăind într-o lume a proprietății, el însuși fiind întru totul lipsit [2].

În *Răscoala*, Petre Petre este, ca și Ion, un om al humei. El e lutos în toată făptura lui. Mîna lui Petre — ni se spune — este „grea și aspră și reavănă ca pămîntul". În acest roman există, însă, cum vom vedea, o *problemă* a pămîntului, în dublul înțeles, pe de o parte, al „chestiei țărănești" pe care o discută orășenii („Apoi vezi — îi spune Grigore Iuga lui Titu Herdelea —, pămînturile oamenilor, asta e chestia țărănească !... Pămînturile ! Nu prea sînt, și unde au fost s-au cam spulberat...") și, pe de altă parte, al unei conștiințe colective care se formează lent apoi se precipită, cristalizează în formele dure ale răscoalei. În intenția scriitorului, *Răscoala* este „un roman cu personaje și realități obiective", nu „un strigăt de revoltă" cum se pare că fusese o primă versiune a sa, încheiată prin 1922. În acest roman, tocmai „problematizarea" face ca — în ciuda zguduitoarei tragedii pe care o provoacă aceeași neistovită sete de pămînt —, ceva din caracterul elementar, instinctual, al pasiunii lui Ion să se piardă și să fie înlocuit prin formele mai puțin abisale.

Să ne întoarcem la această pasiune. Indirect, o recunoaștem în privirea retrospectivă pe care Vasile Baciu o aruncă asupra propriei sale vieți. Tatăl Anei, bărbatul silitor care s-a ridicat din sărăcie trudind din greu, se vede pe sine tînăr, făcînd ceea ce se pregătește Ion să facă. S-a însurat cu o fată urîtă dar bogată și a iubit-o, „căci ea îi întruchipa pămînturile, casa, vitele, toată averea care-l ridicase deasupra nevoilor". Baciu știe că Ion, „sărăntocul", îi vrea averea. Printre numeroasele

simetrii ale romanului, acest raport de identitate între cei doi vrăjmaşi este una : tînărul rîvneşte la averile mai vîrstnicului la fel şi pe aceeaşi cale pe care a urmat-o acesta din urmă pentru a le dobîndi. Ciocnirea între două fiinţe similare, la vîrste diferite. Aceeaşi vrednicie, aceeaşi foame de pămînt, aceeaşi cerbicie, aceeaşi lipsă de scrupule. În lupta dintre cei doi, tînărul va învinge, mai puţin prin viclenie — căci planul său de a-l sili pe tatăl fetei seducînd-o pe aceasta nu-i cerea prea multă iscusinţă — cît prin încăpăţînare. Mintea nu-l ajutase să ceară intabularea pămînturilor lui Baciu pe numele său şi al Anei, înainte de nuntă. Astfel, socrul îl poate „freca". Tot ce urmează este o luptă de uzură cu mijlocitori — dintre care cea dintîi, Ana, este victima silniciilor celor doi. Herdelea îl sfătuieşte pe Ion, dar lui nu-i trebuie sfaturi ci pămînturile toate. Se simte stăpînul pămînturilor şi soarbe lacom „mirosul de verdeaţă, de sălbatec şi umed" ce pluteşte în văzduh, aroma pămîntului. Trece de la fericirea nesăbuită („Amu am pămînt, am de toate...") la deznădejde, de la furia neputincioasă la încrîncenarea în voinţa de a dobîndi „toate pămînturile". În lupta pentru posesiunea acestora, cei doi bărbaţi se răcoresc brutalizînd-o pe Ana, unealtă folositoare ori nefolositoare în tocmeli. Sub ameninţarea judecăţii, dar mai ales sub presiunea energiei vindicative a mai tînărului său vrăjmaş, Vasile Baciu cedează. Epic, înfruntarea între cei doi, care se încheie cu cedarea socrului, are alura ciocnirilor epopeice. Nu şi eroismul acestora. Momentele luptei desmint cele spuse uneori în legătură cu mediocrele calităţi de observator ale romancierului. Un paragraf antologic este, îndeosebi, acela al încetării conflictului făţiş, prin retragerea bătrînului. Drumul prin viscol al celor doi bărbaţi pînă în satul învecinat, tăcerea lor, apoi convorbirea cu notarul, gluma acestuia care-i izbeşte drept în inimă pe cei doi ţărani („...ai venit aci om bogat şi acuma pleci cerşetor..."), aldămaşul la cîrciumă, şi izbucnirea furioasă a bătrînului doborît pe podelele murdare de pumnul lui Ion, acest act patetic, dar de un patos rezervat, oglindeşte perfect virtuţile ca şi limitele artei lui Rebreanu. Tehnica, aparent, este a observatorului realist, obiectiv, a naratorului care nu se amestecă în naraţiunea sa, ci stă ascuns, ca şi inexistent. Actul pare final în încleştarea dramatică între cei doi. Final, consfinţind

— juridic — o răsturnare în lumea esențială pentru acești oameni a posesiunii asupra pământului. Unul care avea nu mai are nimic, celălalt care nu avea nimic, triumfă căci are toate pământurile. Bucurie jalnică și brutală. Stilul servește perfect adevărul apăsător, dezolant. Nici o preferință naturalistă aici — atît de evidentă în cele mai bune romane ale lui Zola — pentru urît. Scriitorul francez a fost un sensual al urîtului, s-a complăcut în reprezentarea dezgustătorului, ca și estetizanții în reprezentarea voluptoasă a grațiosului estetic. Nimic asemănător în arta lui Rebreanu. Acesta este — ca semnificație a prezentării umanului — mai aproape de marii romancieri ruși ai secolului al XIX-lea, al căror realism se baza pe ideea creștin-patriarhală a demnității creaturale proprie fiecărui om, și mai ales a celor umili. Astfel nu trebuie să vedem într-o scenă, precum aceasta a cedării pămînturilor către însetatul Ion, drept o simplă reușită a observatorului. Nu avem în fața noastră doar un simplu tablou de moravuri (ceva în genul tablourilor vechi, realist-academice din Europa centrală pe teme ca : *Notarul de țară, Țărani veselindu-se la cîrciumă* sau *Evreul și gîsca.* În spatele gesturilor, înapoia cuvintelor celor doi țărani în fața notarului, în izbucnirea lor la cîrciumă apar alte puteri care îi depășesc și, îndeosebi, posesiunea ca o fatalitate. Pămîntul reprezenta, firește, un element vital — economic și social — dar nu numai atît. În *Țăranii* lui Wladyslav Reymont, o mamă își apostrofează fiica : „— Ești tînără și proastă. Dacă te-ai uita prin sat, printre oameni, ai vedea că se ceartă, se judecă și se zbat numai pentru pămîntul ăsta sfînt, pentru avere." Este o zbatere și o luptă pe care o întîlnim și în romanele „țărănești" ale lui Liviu Rebreanu. Dar tragedia lui Ion din Pripas și aceea a țăranilor din Amara nu se reduce doar la eșecul unei asemenea lupte.

Dealtfel, se vorbește mult despre posesiune în aceste romane. Un anume stil de posesor, o argutie juridică în aspirația, acapararea, moștenirea pămîntului, în transmiterea dreptului de proprietate funciară indică obsesia posesiunii. În setea de posesiune a umanității lui Rebreanu putem distinge două tendințe contrare. Falia între aceste moduri de a se raporta la „avut" urmează linia de despărțire între clase sociale. Într-adevăr, e alta aviditatea celui lipsit de posesiune, obsedat de dobîndirea

ei — cum sînt Ion sau ţăranii cu totul nevoiaşi din *Răscoala* — şi alta voinţa de a păstra şi de a spori avuţia la posesorii pămîntului. Este ceva legat de o anume ordine socială, de o anume concepţie despre viaţă, în a considera posesiunea pămîntului drept o garanţie rîvnită a fericirii. Dar există o etern umană voinţă de viaţă, de supravieţuire, care se manifestă în acea halucinată sete de pămînt a ţăranilor jăcmăniţi, înfometaţi, înşelaţi, abrutizaţi, a ţăranilor cum va fi fost, poate, şi cel pe care Rebreanu însuşi l-a văzut, prin 1900, la Prislop, sărutînd pămîntul.

3. UNIVERSUL VIOLENŢEI

În 1934, la doi ani după publicarea *Răscoalei,* Nicolae Iorga fulmina, în *Istoria literaturii româneşti contemporane,* împotriva scriitorului care, în *Ion,* ar fi căzut în păcatul bestialităţii. Iată cuvintele istoricului, mînios ca un profet, scîrbit de „manifestările brutei" din literatura romancierului ardelean : „În romanul cu optzeci de personagii, cu violuri şi omoruri, cu toate manifestările brutei, prezintate crud, ca un cadavru putred pe care l-ar scutura cineva de un picior, e acelaşi realism de o sălbatică autenticitate : ce e mai josnic în viaţa animalică a rasei cum i se pare autorului că a văzut-o în cine ştie ce colţ blăstămat de Ardeal se expune aici ca un testimoniu de iremediabilă inferioritate într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său..." Firește, patronul literaturii idilice de la *Sămănătorul* nu putea să guste literatura aspră a lui Rebreanu. Dar, totuşi, ne putem mira că Nicolae Iorga n-a putut înţelege în ce măsură tocmai *Ion* realiza unele din aspiraţiile sămănătoriste.

Este, totuşi, unul din meritele de căpetenie ale lui Rebreanu neaderenţa sa la idilismul facil al atîtor scriitori „ai satului" de la *Sămănătorul.* Literatura unui Ion Ciocîrlan sau Vasile Pop, ba chiar idilele pastorale — în felul celor încîntătoare — ale lui badea George nu puteau să-l seducă. Dar, să privim mai de aproape „manifestările brutei" din romanele lui Liviu Rebreanu. Sînt ele doar urmarea lecţiei naturaliste ? „Bestia umană" din romanele lui Zola, ficţiune a unui romantic întîr-

ziat, a unui mare poet care-și strangulase uneori vîna epică, deviindu-i fluxul prin intervenția unor „prejudecăți" sau teorii „științifice", sumar asimilate, nu este, decît foarte vag, modelul lui Rebreanu[3]. Însăși structura acestuia, o anumită înclinație — mereu strunită — spre patos, atracția pentru mituri obscure (ale pămîntului, sîngelui) ca și intuiția ritmurilor eterne ale existenței, deschiderea spre atemporal — păstrînd o legătură placentară cu temporalul — îl fac mai receptiv la sugestiile unei literaturi expresioniste, decît la brutalitățile din procesele verbale ale naturalismului ortodox. Viziunea neagră, acea *umbra vitae* din textele expresioniste o întîlnim în numeroase pagini întunecate ale scrierilor lui Rebreanu. Eroul său (Ion e prototipul) apare singur și pierdut. Însăși *gloata,* acea țărănime anonimă care se îmbulzește reclamîndu-și dreptul la existență, în paginile *Răscoalei,* suferă teribil de însingurare. O umanitate pierdută purtîndu-și condamnarea, acesta e eroul colectiv al marelui epos.

Dar pînă și orașul lui Rebreanu, cu străzi sordide, oraș cenușiu, nisipos, amintește apocalipsa citadină expresionistă. O estetică a țipătului — *der Schrei* al expresionismului — nu poate fi ea regăsită, ordonînd — poate fără știrea creatorului —, ficțiunile majore ale lui Rebreanu ? Țipătul este însă, doar o expresie a unei violențe originare.

De fapt, romanele lui Rebreanu vădesc o subiacentă obsesie a violenței. Firește, însăși lumea primitivă care constituie mediul predilect al imaginației sale este o lume a violenței. G. Călinescu observase că această „sălbăticie fundamentală a sufletului omenesc primitiv care se găsește la temelia marilor epopei clasice" a fost zugrăvită „cu cea mai rece obiectivitate și cu multă măreție epică" de către romancierul nostru. Dar nu numai duritățile, sălbăticia unui mediu rural înapoiat apar în eposul țărănesc al lui Rebreanu. Violența este, pentru acest scriitor, o constantă obligatorie, sau o cursă fatală în care cade omul. Ficțiunile sale sînt o ilustrare a unui *mit al violenței.* Umanitatea sa e aceea a unei brutalități necesare, a determinismului violenței. Eroii săi cunosc prea bine „greul pămîntului" și toate cercurile existențiale — îndeosebi cele ale erosului și posesiunii — stau sub semnul sîngelui. *Iliada, Kalevala, La Chanson de Roland,* epopeea lui Ghilgameș sau *Ramayana,*

abundă în silnicii şi omoruri. O simplă analiză paralelă a unei epopei (chiar şi a *Iliadei* care e istoria unor peripeţii războinice) şi a romanelor lui Rebreanu pune însă în evidenţă complacerea în brutalitate a romancierului. Scenele dure sînt frecvente în *Ion* alcătuind un fel de bas continuu al suferinţei fizice : bătaia dintre Ion şi George, dintre Ion şi Simion, repetatele bătăi pe care Vasile Baciu le administrează fetei sale însărcinate, pînă la scena finală a uciderii lui Ion. Rebreanu are, ca puţini scriitori, percepţia suferinţei fizice. Însăşi „obiectivitatea", răceala cu care sînt narate aceste orori, indică magnetizarea fanteziei sale sub imperiul unui pol al violenţei. Nu numai spectacolul brutalităţilor, al bătăilor între protagonişti, schingiuirea unei victime neajutorate, cum este nefericita Ana, nu numai ameninţările, furiile teribile ale cîte unuia („Să ştiu că zece ani nu scap din temniţă şi tot nu mă las pînă nu-i văd sîngele !" — promite Ion aprins), ci simple scene ale vieţii satului sînt pline de zgomotul şi furia unei lumi în suferinţă. La cîrciuma din Pripas, duminică după ce s-a spart hora : „Între timp se înnoptase şi odaia nu mai era luminată decît de o lampă funinginită, spînzurată de o grindă din tavan. În lumina galbenă-bolnavă şi tremurătoare oamenii păreau mai beţi de cum erau aievea, ochii luceau mai sălbatic, iar braţele goale, ciolănoase, cu muşchii umflaţi ca nişte şerpi flămînzi, se ridicau mereu peste capetele turburate ameninţînd ori prevestind o primejdie. Glasurile se îngroşau şi răguşeau din ce în ce, vorbele deveneau mai grosolane şi sudălmile mai mînioase. Feţele asudate sclipeau care roşii-pară, care galbene-verzui, iar din gălăgia ameţitoare se înălţau, stăpînitoare, rîsete zvăpăiate, cîte un rîgîit lung, urlete prelungi..." Atmosferă frenetică în care exasperarea simţurilor, brutalitatea moravurilor şi mai ales iminenţa primejdiei creează impresia unei fatalităţi a violenţei. De unde această furie a patimilor exacerbate în spaţiul fictiv al povestitorului ?

Atît *Ion* cît şi *Răscoala* sînt drame ale condiţiei umane degradate, umilite care se răzvrăteşte. De fapt, e o răzvrătire a firii contra societăţii împilatoare, abuzive. Violenţa teribilă a patimei lui Ion, ori focul aprins de ţăranii din Babaroaga, au puterea elementelor dezlănţuite ale naturii, în faţa cărora întocmirile temporale ale societăţii nu sînt decît înjghebări

fragile. Dacă totuși ridicarea firii este oprită, forța naturii răzvrătite jugulată, aceasta e pentru că mișcările anarhice, oricît de violente, sînt îndiguite de o conștiință rece, calculatoare. Violența lui Ion, a țăranilor din *Răscoala* e aceea a naturii primitive. Ce alimentează această violență ?

Oricît de primitivi, țăranii lui Rebreanu nu sînt însă niciodată naturi rudimentare, nu sînt moroni, debili mintali. Dacă întîlnim figuri de estropiați — cum e aceea a Savistei, oloaga săracă cu duhul din *Ion,* sau Anton, nebunul iluminat din *Răscoala* ele sînt secundare. Predilecția naturalismului și mai tîrziu a unor romancieri americani din anii '30, pentru tipul decrepit, redus la bestialitate, al unui „idiot al satului", n-a fost și n-ar fi putut să fie împărtășită de Rebreanu. Ion este o fire elementară dar întru nimic subumană. Nimic asemănător în Răscoala — cu toate violențele ei — cu monstruozitățile biologice, cu arierații sau perverșii din unele romane ale lui Dos Passos, Steinbeck sau Caldwell.

Dar, am văzut că Ion este un posedat. Or, starea de posesiune se caracterizează prin fixații maniacale, prin turbulență, aplecare spre violență. Eroii sufletește elementari sînt expuși atracției monomaniacale a unei unice pasiuni. Sîngele lui Ion intră în ebuliție, cu adevărat, doar la atingerea pămîntului. Pămîntul este cu adevărat ibovnica lui. Florica doar o distracție a pasiunii esențiale, după cum în viața lui Petre Petre pe care o uriașă forță de gravitație îl atrăgea spre pămînt, violarea Nadinei nu e decît un accident. Violența derivă din pasiunea originară a posesiunii. Sau, mai exact, dintr-un strat profund, un fel de subterană aorgică a destinelor umane din romanele lui Rebreanu în care mitul violenței este asociat aceluia al posesiunii.

Există în romanele lui Rebreanu tenebroase porniri instinctuale, o magmă brutal-arzătoare care constituie centrul universului imaginar al scriitorului. Și, înainte de toate o ambivalență instinctual-pasională care provoacă rupturi interioare, fiind o sursă a tragediei unor eroi. O primă aspirație este coruptă, deturnată din calea sa, de una secundă. Aceasta este întotdeauna de ordin erotic. Seduși, subjugați prin iubire, eroii lui Rebreanu sînt de fapt, atrași într-o cursă a morții. Romancierul urmărea

conştient această dedublare a eroilor. Ion asculta „glasul pămîntului", dar şi „glasul iubirii". Mai tulbure este cazul lui Apostol Bologa, din *Pădurea spînzuraţilor* la care remarcăm o mai confuză dualitate, a chemărilor „datoriei" şi „iubirii". În sfîrşit (fără să joace rolul de prim plan al eroilor din primele două romane) Petre Petre, ţăranul din *Răscoala,* are şi el o componentă erotică în revolta sa, şi pendulările, ezitările sale derivă din ambivalenţa sa funciară.

Şi totuşi, eroii lui Rebreanu, ar putea afirma cu toţii, ceea ce îşi spune Ion, în simplitatea sa directă: „Dragostea nu ajunge în viaţă... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia..." Acel *altceva* care dă sens vieţii este o pasiune fundamentală. O recunoaşte, dealtfel, personajul întrucîtva *raisonneur* al romanelor lui Rebreanu, acel Titu Herdelea atît de oscilant şi de puţin pe măsura patimilor din jurul său: „— Numai o pasiune puternică, unică, nezdruncinată dă preţul adevărat vieţii!"

Pasiunea pretinde, însă, sînge. Prozele scriitorului au, aproape toate, în centrul lor o faptă sîngeroasă. Eroii săi nu pot ieşi dintr-un cerc al sîngelui. În pornirea pătimaşă a lui Ion e înscrisă, de la început, catastrofa finală. Tragedia lui Apostol Bologa începe prin execuţia unui condamnat, la a cărui osîndire participase, ca să se încheie prin executarea sa. Iar răscoala ţărănească este înăbuşită într-o baie de sînge. Romancierul îşi construieşte operele, ca şi tragicii vechi, în jurul unei jertfe sîngeroase. Folosim, desigur, cuvîntul „jertfă" în sensul general al imolării unei sau mai multor făpturi. Însuşi faptul că Rebreanu a fost atras de teme — aparent diverse — avînd însă moartea sîngeroasă înscrisă în ele, este semnificativ pentru identificarea universului său imaginar cu un univers al violenţei. Faptul era vizibil încă în nuvelele cu care şi-a început cariera scriitorul şi care nu anunţau romancierul de mai tîrziu, decît în măsura în care noi, *post hoc,* recunoaştem unele trăsături ale acestora în ele. Un anume sentiment tragic al vieţii se degajă însă din aceste povestiri. Doi flăcăi care au iubit aceeaşi fată, dintre care unul, mai bogat, a devenit bărbatul ei, mor împreună pe cîmpul de luptă (*Fapt divers*). Fata unui

țăran sărac s-a încurcat cu băiatul popii despre care umblă vorba prin sat că are să se însoare. Deznădăjduită, se sinucide (*Ofilire*). Toma Lotru, bărbatul bogat al Rafilei îl sugrumă pe rivalul său *(Răfuiala)*. David Pop, român în armata austro-ungară, deși tulburat în conștiința lui, face ravagii cu mitraliera în rîndurile ostașilor români pe care-i are în față. Unul dintre aceștia îi crapă țeasta cu patul puștii *(Catastrofa)*. În sfîrșit, în singura nuvelă cu adevărat reușită, *Ițic Ștrul dezertor,* eroul este părăsit într-o țară a nimănui, între fronturi, într-o stare de totală derelicțiune, din care își găsește refugiul numai în moarte. Dar și în celelalte opere minore ale scriitorului — romanele *Ciuleandra, Jar, Amîndoi* — violența, sub forma crimei sau sinuciderii, este prezentă, ca să nu amintim ororile (schingiuiri, execuții, scene macabre) din *Adam și Eva.*

Nu este, fără îndoială, în această obsesie a violenței pe care o observăm în opera lui Rebreanu doar influența unei „școli" literare, a verismului sau naturalismului. O asemenea înrîurire nu poate fi negată, dar ea n-a făcut decît să confirme o vocație a tragicului. Căci semnele atît de numeroase ale violenței în proza lui Rebreanu, sînt altceva decît simptomele morbide pe care „istoria naturală a unei societăți", viziunea „științifică" a naturalismului zolist, căuta să le pună dramatic în lumină. Marea cloacă a societății naturaliste în care alcoolismul, sifilisul ereditar, cupiditatea și sadismul joacă rolul unor agenți ai fatalității, este dirijată de legi biologice și sociologice care, implacabil, strivesc spiritualul. Găsim doar vagi similitudini (dintre care multe întîmplătoare sau datorite unor alte influențe, cum este studiul literar asupra efectelor catastrofale, nevrotice, ale eredității, în *Ciuleandra*) între romanul lui Rebreanu și romanele naturaliste. Mai curînd nuvelele lui Verga, prin mediul rural explorat de scriitorul italian, povestiri cu fete siluite și ucise, cu conflicte între bogați și nevoiași, amintesc repertoriul tematic al prozatorului nostru, ca și reprezentarea, în narațiunile sale, a brutalității.

Dar, pentru a înțelege semnificația tragică a violenței în romanele lui Rebreanu trebuie să facem o incursiune într-o altă sferă a universului său imaginar, aceea a obsesiilor.

4. UNIVERSUL OBSESIONAL

Comentatorii poeziei lui Rebreanu au trasat întotdeauna o demarcaţie netă între *Ion* şi *Pădurea spînzuraţilor*, între marele epos rural şi romanul unui caz de conştiinţă. Tot ceea ce deosebea cele două opere a fost pus în lumină, niciodată ceea ce le apropia. Consensul criticii în ce priveşte geneza *Pădurii spînzuraţilor* dintr-un *alt* filon decît acela „ţărănesc", legăturile care păreau evidente între acest roman şi unele nuvele anterioare — *Catastrofa, Iţic Ştrul dezertor* dar şi *Calvarul* — duceau la statuarea unei bicefalii în scrisul din prima perioadă a lui Rebreanu. Războiul lua locul Satului, analistul cazului individual se substituia romancierului „gloatei". În realitate, sub cel puţin un aspect esenţial, *Pădurea spînzuraţilor* continua firește nu fabula dar discursul din *Ion* ; cu toate deosebirile tematice, de compoziţie etc., în cele două romane remarcăm axarea identică a naratorului pe tratarea unor cazuri de fixaţie obsesivă. Deşi aparent între setea sălbatică de pămînt a tînărului ţăran din Pripas şi frămîntările conştiinţei turmentate a tînărului intelectual din Parva nu pare să fie nimic comun, ele comunică în sfera uneia şi aceleiaşi psihologii obsesionale. Căci dacă unii exegeţi (îndeosebi Tudor Vianu) şi chiar naratorul analizîndu-şi eroul din *Pădurea spînzuraţilor* vorbeau despre „obsesie", ei nu remarcau vasele comunicante în întreg sistemul romanesc al scriitorului prin care circulă elementele obsesionale şi care fac din romancier (înaintea unui Gib I. Mihăescu, adevărat obsedat al obsesiei) creatorul unui univers obsesional.

Pămîntul, am văzut, este elementul incoercibil care asaltează necontenit făptura lui Ion. Fixaţie timpurie care reapare mereu, care nu se vindecă prin satisfacţii parţiale ci, dimpotrivă, este tot mai mult excitată, şi care ajunge la paroxism chiar în împlinirea ei. Fără să recurgă la instrumentele analizei psihologice uzitate în timpul său, Rebreanu pune totuşi în lumină — mai ales prin erupţiile verbale, prin gesturile violente, prin comportamentul maniacal — caracterul fundamental obsesional al cazului Ion. Singurii „intelectuali" care urmăresc comportamentul lui — învăţătorul, preotul, tînărul Titu Herdelea — deşi obişnuiţi cu reacţiuni similare, cu o anume brutalitate a

moravurilor, observă ca pe un fapt excesiv, straniu, izbucnirile vehemente ale patimei lui Ion. Îndeosebi în întîlnirile acestuia cu Titu, confidentul și sfătuitorul său, pătimașul își descoperă fixația cu vehemență. Naivul fiu al învățătorului (asemenea celor mai mulți surtucari din romanele lui Rebreanu) nu înțelegea nici încăpățînarea lui Ion de-a lua pe Ana, nici pe a lui Vasile Baciu de a nu i-o da. El declanșează în Ion, fără să vrea și fără să știe, determinarea de a-l „sili" pe Baciu să-i dea fata. Izbucnirea lui Ion îl uluiește. Simte un „fior de spaimă" văzînd hotărîrea sălbatecă strălucind pe fața tînărului țăran. „Deși nu pricepea ce s-a putut urni în sufletul lui deodată, bănuia totuși că a dezlănțuit o pornire atît de sălbatecă încît îl cutremura." Această pornire nu este decît agresivitatea tipică a obsedatului care nu se mai reține, care proiectează în afară tot ceea ce îi asaltează conștiința. Fără să fie prea întortocheată, această conștiință nu este însă nici simpla nălucire a brutei. Prea mult s-a văzut în Ion făptura rudimentară, simpla viclenie a unei ființe reduse. Reacțiile sale nu mărturisesc, firește, despre o viață interioară labirintică. Dar, fără ca naratorul să-l analizeze decît în unele momente de răscruce ale existenței sale, el urmărește unele faze ale ciudatelor tulburări lăuntrice ale eroului său. Astfel, după ce sarcina Anei devine evidentă și Ion refuză să o primească în casă fără zestrea pe care — ca un obsedat — o vedea alcătuită din *totalitatea* proprietăților, a pămînturilor lui Vasile Baciu, el trăiește „într-o tulburare atît de ciudată, că aproape nu-și dădea seama ce mai voia și unde vrea să ajungă. De cînd a înfruntat pe Vasile Baciu i se părea că toată lumea îl dușmănește și totuși se simțea mai fericit ca totdeauna. Aci era de o veselie uimitoare, glumea cu cine-i ieșea în cale, aci se înfuria și suduia din senin, căutînd oricui ceartă și bătaie. Mai ales cînd îi pomenea cineva de Ana se zborșea și fulgera : ba în cele din urmă ajunse să vadă un vrăjmaș de moarte în oricine rostea în fața lui numele ei sau pe al lui Vasile". Trecerile de la o sumbră agresivitate la voioșia dementă, de la dezolarea lipsei de speranță la certitudinea unor nădejdi întemeiate, sînt tribulațiile acestui suflet frust doar din punct de vedere intelectual. Exaltarea în speranța triumfului apropiat, siguranța de sine, desfătările ca și chinurile așteptării

sînt prezentate de povestitor cu sobrietate, fără complicaţii analitice, dar şi fără a-l readuce pe erou la unicele manifestări ale brutei rudimentare. O anumită perspectivă critică falsă, înfăţişîndu-l pe Rebreanu în unica descendenţă a naturalismului, şi încă a unui naturalism redus şi el la scheme simpliste ale „bestiei umane" instinctuale, a refuzat să vadă în Ion complexitatea unei naturi obsedante. Bestia se aruncă asupra prăzii fără să pregete. Iată-l, însă, pe Ion savurînd deliciile aşteptării: „Cîteodată îi venea să izbucnească, să strige în gura mare că şi-a împlinit gîndul, că de acum poate avea şi pămînt şi de toate, numai să vrea dînsul, căci toate numai de voinţa lui atîrnă. Aşteptarea de azi îi umplea fiinţa de o plăcere nemaisimţită." *Ion* este romanul unei obsesii în aceeaşi măsură în care este un epos al satului ardelean.

În *Pădurea spînzuraţilor,* prin alegerea, drept cadru general, a unei situaţii pe care o putem numi de *stress,* aceea a războiului, ca şi prin înfăţişarea unui erou intelectual, înclinat spre reflecţie, complexul obsesional devine tema centrală a romanului. Cartea nu face parte din acea literatură de război care a înflorit după prima conflagraţie mondială (în genul romanelor lui Erick Maria Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou* sau Roland Dorgelès, *Cruci de lemn*). Rebreanu însuşi mărturisea: „...am dorit mult ca *Pădurea spînzuraţilor* să nu fie numai o carte de război ci, mai ales, una de suflet". Anumite amănunte biografice (moartea fratelui în condiţii similare cu cele ale morţii eroului, mustrările de conştiinţă în legătură cu acest frate, vagile halucinaţii auditive pe care le interpretează ca semne „de dincolo" de la cel mort — mărturii ale unei conştiinţe tulburi —, ca şi impresia zguduitoare pe care o face asupra romancierului imaginea fotografică a unei păduri pline cu leşuri atîrnînd în copaci) indică, mai mult decît în cazul celorlalte texte ale lui Rebreanu, substratul subiectiv al naraţiunii din *Pădurea spînzuraţilor.* În romanul acesta ies la iveală, cu mai multă claritate decît oriunde în corpul operei scriitorului, obsesiile sale fundamentale. Romancier „obiectiv", Rebreanu — nu mai puţin decît un Zola, atunci cînd corifeul naturalismului nu se lasă asurzit de propriile sale teorii — aude pasul calculat, înăbuşit, al destinului, vede —

proiectînd un foarte subiectiv clarobscur asupra lucrurilor — cum făpturile pătrund și se mistuie într-o ceață a fatalității.

Înainte de a-l prezenta pe Apostol Bologa prins în vîrtejul propriilor obsesii, romancierul schițează laconic, în trăsături sobre, un peisaj opresiv, halucinogen. Toamna, războiul în țară străină, sub zodia urîtului, a ororii, totul se adună din primele cuvinte ale narațiunii, în simbolica prezență a spînzurătorii. Insistența — în acest aliniat — asupra culorilor este simptomatică. Tot ce se vede răneşte privirea, reprezintă o agresiune asupra simțurilor. „Sub cerul *cenușiu* de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spînzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre cîmpia *neagră*, înțepată ici-colo cu arbori *arămii*. Supravegheați de un caporal scund, *negricios*, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și *roșie*, doi soldați bătrîni săpau groapa, scuipîndu-și des în palme și hîcîind a osteneală după fiecare lovitură de tîrnăcop. Din rana pămîntului groparii zvîrleau lut *galben*, lipicios..." Am subliniat culorile vădind o privire fascinată. Narațiunea începe să se desfășoare ca un sul greoi, într-o atmosferă de coșmar sinistru și rece. Naratorul va reveni adeseori în romanul său, asupra atmosferei halucinante — care pătrunde obiectele, ființele, le îmbibă. Halucinația înseamnă anxietate. Spaime din senin, frici nebănuite — nu marea teamă a omului în situația limită a războiului — străbat și tulbură cugetele. Un caporal e cuprins de o „frică sugrumătoare, ca în fața unei stafii". Altă dată, un căpitan se dă înapoi „ca dinaintea unei năluci neașteptate". Bologa vede o dată siluete negre alergînd pe cîmp, „parcă toți oamenii s-ar fi prefăcut în stafii fără odihnă", un rănit se ridică din pat de parcă ar fi văzut o nălucă ș.a.m.d. Toți acești soldați cunosc neliniștea provocată de vedenii, trăiesc într-o atmosferă în care nu sînt granițe certe între faptele limpezi diurne, și cele neliniștitor-tenebroase nocturne. Învăluită în această atmosferă, conștiința trece ca printr-o eclipsă, devine buimacă. Apostol Bologa trăiește o stranie tulburare care nu este, însă, condiționată dinafară, de împrejurările războiului. Rădăcina fixației sale, ca și a oscilațiilor sale se află în el. În acest sens, Rebreanu avea perfectă dreptate cînd afirma că romanul său nu este „de război", ci „de suflet", cu tot cadrul general al evenimentelor relatate.

De la prima apariţie a lui Bologa, mimica sa excesivă trădează o obsesie. „De sub casca de fier lătăreaţă, faţa lui rotundă şi bălaie apărea chinuită, mai cu seamă din pricina ochilor cafenii, mari şi ieşiţi din orbite, care priveau înfrigurați stîlpul spînzurătoarei, fără a clipi, cu un nesaţiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase era strînsă într-un spasm dureros, tremurător." Reacţiile fiziologice sînt notate cu o minuţie care contrastează cu lipsa de atenţie acordată analizei psihologice. Aceasta din urmă se reduce de cele mai multe ori la simple notaţii ; emoţiile sînt numite nu disecate, în schimb uscăciunea gîtului, gustul amar al gurii şi alte asemenea dezordini fiziologice, datorite emoţiilor, sînt consemnate cu grijă. Romancierul nu foloseşte o perspectivă „dinafară", el nu descrie comportamente, dar nici nu coboară „înăuntru", să lumineze şi să analizeze conţinuturi psihice. El descrie, de preferinţă, *expresii,* şi le prezintă ca fapte : gesturi, mimică, reacţii interioare exteriorizate. Astfel, obsesia lui Bologa e manifestată prin gesturile, mimica şi reacţiile unei fiziologii a emoţiei. Ele corespund unei psihologii a fixaţiei.

Chiar dacă obsesia eroului din *Pădurea spînzuraţilor* se fixează în momentul-cheie al tragediei sale, în faţa spînzurătorii camaradului său de arme, a ofiţerului ceh condamnat pentru dezertare, Svoboda, ea îşi are originea, mai îndepărtată, în viaţa şi în constituţia sa. Destul de ampla privire retrospectivă asupra familiei, copilăriei, formării lui Apostol Bologa ni-l înfăţişează suferind ascendentul unui părinte imperios, al memorandistului Iosif Bologa, caracter prepotent, din rasa străveche a patriarhilor. Portretul acestuia, deşi personaj episodic, indirect evocat, este memorabil : „În figura lui aspră, colţuroasă, cu ochii scufundaţi în orbite şi adumbriţi de sprîncene stufoase, cu mustăţi castanii, bogate şi cu o bărbie lată şi puţin învineţită de tăişurile briciurilor, părea că se simte mai acasă ura decît dragostea". Bologa trăieşte o copilărie frustrată, traumatizată, teroarea paternă, refugiul într-o mistică infantilă alimentată de o mamă foarte credincioasă, apoi în cărţi şi, în sfîrşit, moartea subită a tatălui urmată de prima experienţă a căderii ca „într-o prăpastie fără fund", pierderea credinţei. Întreaga această scurtă istorie a formării lui Apostol Bologa respiră *adevărul moral,* relevînd în Rebreanu un poet al destinelor

grave predestinate. Căci asupra existenței eroului său va plana, pînă la sfîrșit, umbra tatălui. Moartea aceluia care i-a oprimat vîrsta fragedă este, însă, echivalentă cu moartea lui Dumnezeu.

Tot ce a urmat în viața lui Bologa după ce a simțit cum i se dărîmă în suflet „o clădire veche, cu temelii ca rădăcinile stejarului", rămînînd „cu o groază crîncenă în inimă, ca și cînd s-ar fi trezit, în miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să știe încotro să apuce...", toate rătăcirile sale își au punctul origo în această experiență. Obsesia de mai tîrziu a spînzurătorii, tribulațiile morale nu sînt decît urmările unei fixații în traumele copilăriei. Urmînd, fără să știe probabil, schema unui proces psihoneurotic obsesional, cu sursa în traumatismele infantile, romancierul descrie formarea, dezvoltarea progresivă a nevrozei pe măsură ce personajul său e confruntat cu problemele fundamentale ale existenței : iubirea, alegerea unui drum în viață, coexistența cu altul, cu alții, mai ales în situații critice, în război. Psihologie a derutei, a unei fugi din realitate, într-un plan ireal în care bolnavul speră să triumfe, și în cele din urmă, refugiu în moarte. Caracterul morbid al trăirilor și manifestărilor lui Apostol Bologa nu implică, desigur, lipsa de răspundere a alienatului. Destinul său este tragic tocmai pentru că, victimă a unor puteri „fatale" care-l depășesc, el se zbate, cunoscînd elementele în joc. Deși este o conștiință buimacă, are mereu — pînă și în totala eclipsă finală — străfulgerări interioare ale cunoașterii. După marea traumă a pierderii tatălui și a credinței e „buimăcit, cu sufletul zdrențuit de îndoieli și sigur că și-a pierdut rostul în lume", pentru ca apoi „dorința de-a cunoaște" să-l salveze din impas. Este adevărat că probele de intelectualitate pe care le va da mai tîrziu nu depășesc un nivel mediu, dar acestea se pierd în haosul psihologiei torturate.

Așadar, declanșarea obsesiei, în fața spînzurătorii este bine motivată prin antecedentele eroului. El este sedus de întreg aparatul morții (pe care-l verifică cu o excesivă conștiință a „datoriei") dar mai ales de chipul condamnatului în care întrevede „o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă..." Disprețul de moarte ca și dragostea atotcuprinzătoare pe care le citește în acești ochi,

îl fascinează. De-acum încolo lucirea halucinantă a privirii condamnatului la spînzurătoare îl va urmări pînă cînd, identificîndu-se oarecum cu el, sau cu destinul lui, strălucirea va umple proprii săi ochi.

Obsesia nu ocupă tot timpul cîmpul conştiinţei lui Bologa. Ea se retrage, dar agită din umbră necontenit fragilul echilibru moral al tînărului. Acesta fusese şubred dintotdeauna; în zadar încercase să se întărească în convingerea că îşi face „datoria". O falsă conştiinţă îi dictează să se prezinte voluntar pentru serviciul militar în ciuda avertismentelor celor din jur. O falsă dragoste, satisfacerea vanităţii, şi o vagă idee a „patriei" austro-ungare îl determină să se angajeze. Justificarea intelectualului care-şi spune că „războiul e adevăratul izvor de viaţă şi cel mai eficace element de selecţiune" este şi ea un clişeu speculativ repetat spre auto-convingere. Student la universitatea din Pesta, înainte de izbucnirea războiului, Bologa îşi formase o „concepţie de viaţă" destul de fumegoasă. Îi plăcea să peroreze despre faptul că datoria omului trebuie să-i fie dictată de conştiinţă nu de lege, şi ajungea să proclame drept suprema datorie slujirea statului. În fond, aceste „concepţii" erau simple teze conformiste, şi chiar dacă, ajuns pe front, tînărul crede că le transpune în viaţă, făcîndu-şi conştiincios datoria, luptînd cu curaj, fiind rănit, deci plătindu-şi oarecum crezul cu sînge, el păstrează o mare incertitudine interioară ca şi labilitatea naturii sale. În disputele pe care le are cu Klapka, Cervenco şi Gross, fiecare din aceşti ofiţeri reprezentînd cîte un punct de vedere, ba chiar o „filosofie", cugetarea lui Bologa se dovedeşte cea mai puţin fermă. Dealtfel cei trei camarazi au întrucîtva — în economia ficţiunii — rolul unor seducători. Fiecare în felul său, alimentează în tînărul Bologa fondul său obsesional. Deşi îi combate (îndeosebi pe Klapka, la început şi pe Gross), afirmaţiile lor nu-l lasă indiferent. Cervenco predică necesitatea suferinţei şi comunitatea iubirii. Ochii strălucitori ai ruteanului exaltat, îl fixează cu o „lumină ademenitoare". Bologa se înspăimîntă, privindu-i, de parcă ar vedea într-înşii „adîncimea prăpastiei" de care se fereşte cu teamă. Teza iubirii îl va cuceri, cu toate acestea. Tot astfel, deşi anarhismul lui Gross stîrneşte împotrivirea lui la început, cu timpul va corupe într-însul hotărîrea de a sluji un stat inamic. Dar cel care

exercita înrîurirea cea mai profundă asupra lui Bologa este căpitanul ceh Klapka. Acesta — deși el însuși conformist din lașitate — va stîrni în tînărul român coarda sensibilă a apartenenței la o altă națiune decît aceea pe care o slujește în virtutea „datoriei" sale de cetățean al statului. Și tot el va arunca în apa de cristalizare a închipuirii lui Bologa, imaginea „pădurii spînzuraților". În scena convorbirii dintre cei doi ofițeri, naratorul insistă asupra acelui motiv al *ochilor* care face parte din cercul obsedant al spînzurătorii. Klapka a observat, străbătînd pe frontul italian pădurea cu trupurile compatrioților săi spînzurînd în copaci, cum le străluceau acestora privirile, încît „fața lor părea scăldată într-o lumină de glorie". Relatînd cumplita sa experiență, ochii lui Klapka se măresc plini de groază, iar Bologa îl ascultă și el „cu ochi scînteietori de ură nouă, plămădită în sufletul său pe nesimțite".

Evoluția eroului este destul de confuză. Spirit geometric, amator al ordinei arhitectonice, Rebreanu construiește *Pădurea spînzuraților* urmărind unele simetrii interioare. Sistemul dual, ca și cel contrapunctic, alcătuiește fundamentul repartiției planurilor sale narative. Ca și în *Ion* unde cele două jumătăți ale romanului formează un diptic, eroul fiind supus unei duble apetențe contrare — „glasul pămîntului" și „glasul sîngelui" —, în *Pădurea spînzuraților,* scriitorul pare să urmărească cele două ipostaze ale eroului său : omul datoriei, apoi omul iubirii. În schițele de plan, din laboratorul său, ambivalența lui Apostol Bologa și, ca urmare a acesteia compartimentarea narațiunii, apar cu evidență :

„Partea întîi — Datoria" ;
„Partea a doua — Datoria dincolo de hotare" ;
„Partea a treia — Iubirea pentru toți oamenii" ;
„Partea a patra — Iubirea morții" [4].

Deci, conform acestui plan tematic eroul ar fi trebuit să întruchipeze clasicul caz al tragediei : conflictul dintre datorie și iubire. În realitate, situația sa este mai complexă și conversiunea sa de la „datorie" la „iubire" nu este unilaterală și directă. Asistăm la o convulsie a straturilor profunde și la o înlocuire a echilibrului fals, de suprafață, întemeiat pe restricții mintale. Metamorfoza lui Bologa nu este clară și totală. La începutul aventurii sale mortale, el este, sau se crede, un partizan al războiului.

Autorul îl consideră drept „fanaticul războiului, nietzscheian înflăcărat“ [5]. Nietzscheianism de suprafață care cedează sub presiunea cîtorva evenimente și mai ales a erupției straturilor abisale, subconștiente. Conștiința lui Bologa, cu tot ce a acumulat supra-eul său nu poate să se opună șuvoiului latent atunci cînd acesta irumpe la suprafață. Vechile sale întrebări reînvie, cu întreg zbuciumul adolescenței și al tinereții. Ceea ce-l domină, însă, e sentimentul unei renovări interioare. O „credință nouă“ cîntă în el, un „cîntec de biruință“. Ca și Cervenco, pacifistul umanitar, își spune că „viața ființează prin inimă“, că începe o viață nouă. Sentimente oceanice îl copleșesc. În această stare de elațiune distruge un reflector inamic, asemenea unui mare ochi luminos care-l privea.

Arta lui Liviu Rebreanu este, poate mai presus de orice, una a dispoziției elementelor. Chiar și atunci cînd prezintă un caz de conștiință buimacă — precum e acesta al lui Apostol Bologa — el nu renunță la construcția riguroasă, la tot ceea ce reprezenta o geometrie artistică plină de paralele, de mișcări de translație, de corpuri identice care-și fac față, își crespund, se opun între ele... Lumina extatică, plenară, și neantul luminii, se succed ca punctul și contrapunctul ; legea altora și legea propriei inimi pun stăpînire cu rîndul și chiar concomitent pe un suflet ; dragostea adevărată se substituie celei false ; eroul părăsește pe Marta, romînca pe care o vede cochetînd cu jandarmul maghiar, pentru Ilona, unguroaica iubitoare și fidelă etc. Întreg romanul (ca și *Ion* ori *Răscoala*) este o succesiune de simetrii, cu atît mai evidente cu cît substanța tematică a narațiunii este, tocmai tulburarea, haosul războiului și șovăielile unui suflet ce nu-și găsește pacea decît în moarte.

„În Apostol am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generații. Șovăirile lui Apostol Bologa sînt șovăirile noastre, ale tuturora, ca și zbuciumările lui...“ [6] Intenția de a face din eroul său o figură parabolică este subiacentă în *Pădurea spînzuraților*. Mărturisirea este cu atît mai interesantă cu cît ea pare să se refere la o legătură mai intimă a personajului cu autorul său. Zbuciumul lui Apostol Bologa este placentar unui zbucium profund, subliminal, al scriitorului. Spre deosebire de alți eroi ai săi, Bologa este proiectat (cu toate mijloacele scriitorului „obiectiv“ de care dispunea Rebreanu) într-un uni-

vers obsesional particular, comunicînd cu obsesiile imaginarului propriu lui Liviu Rebreanu. Cît despre „șovăirile" eroului, acestea sînt cele ale unui ins înclinat spre fanatism dar versatil și, în fond, lipsit de un crez adevărat. Cînd Klapka îi vorbește despre revoluția care tocmai izbucnise în Rusia, el răspunde nervos : „— Ce mă interesează pe mine ce se petrece acolo ?... Nu vreau să știu și nici n-am încercat niciodată. Tocmai necunoscutul mă ispitește, necunoscutul în care locuiesc toate posibilitățile... Și-apoi eu nu caut în lume, aici ori dincolo, decît mîntuirea sufletului meu..." O caută ca un veleitar al exaltărilor spirituale, înflăcărîndu-se de propriile sale vorbe, amintind celor din jur intenția sa de a trece „dincolo", obsedat de cîte o idee, mereu pe punctul de a delira. Destinul îl oprește de două ori în încercarea de a fugi : o dată fiind rănit, a doua oară îmbolnăvindu-se în ajunul marii încercări. La a treia tentativă — pe care o va face într-o stare de transă, cvasi-hipnotică, asemenea unui om ce pornește în întuneric spre o pieire sigură și voită — cade în mîinile ofițerului care-l aștepta demult, conform unui Fatum ce aparține unui mecanism tragic.

În degringolada aceasta, dragostea lui Bologa pentru Ilona apare — la prima vedere — ca un excurs ce nu-și găsește locul în simetriile interioare ale edificiului. Și totuși necesitatea epică a acestui interludiu este manifestă și aceasta nu numai pentru a face echilibru ca o figură antagonistă, Martei. Dar iubirea pentru Ilona este, în același timp, o contraparte terestră, a iubirii ideale, destul de evanescente, pe care nefericitul erou o nutrește în ultimele sale zile pentru semenii săi și pentru Dumnezeul copilăriei redescoperit *in extremis*. Cu instinctul romancierului, Rebreanu a simțit nevoia unei umanizări a sentimentelor personajului său, risipite în formule verbale jaculatorii și în trăiri de un tulbure misticism. Idila cu fata groparului, logodna într-o stare de exaltare nervoasă sînt, totuși, mai convingătoare decît toate acele extaze de cromolitografie pioasă, ca și declarațiile evident false — chiar dacă spuse de Apostol „cu o voce groasă, ca și cum ar fi vorbit din adîncurile sufletului" —, printre care dostoievskiana : „eu toată viața m-am războit cu Dumnezeu !"

Finalul romanului, ca şi începutul, este scufundat în ceaţă. De astă dată, o ceaţă care-l obnubilează pe erou. Obsesiile acestuia se împlinesc, teribil, mecanic, iubirea îl împresoară, ca un val izbucnit parcă din „rărunchii pămîntului", şi privirea sa se încarcă cu lumina răsăritului. Tragicul sancţionează universul obsesional şi îl precipită într-o formă definitiv încremenită. Obsesia spînzurătorii este o chemare tragică a ei.

5. VOCAŢIA TRAGICULUI

O ficţiune devine un loc abisal al tragicului atunci cînd fatalitatea, deosebit de activ-apăsătoare, îşi găseşte eroi pe potrivă. Avem, oare, eroi tragici în romanele lui Rebreanu? Nu, firește, în sensul oarecum „clasic" al termenului. Nu avem eroi tragici, deşi catastrofele abundă, ci victime ale unei tragedii care depăşeşte individualul. Rebreanu a intuit perfect patosul secret al unei umanităţi trăind sub o zodie inclementă, dar avînd energia revoltei. Ş-apoi, există pînă şi în satul plin de urme ale atemporalului o conştiinţă, obscură, în formare, din care izbucnesc flăcări uneori ce luminează totul. Or, tragedie, nu este decît acolo unde este conştiinţă. Niciodată, oricît ar fi de apăsaţi, de neştiutori, ţăranii lui Rebreanu nu sînt buimaci. Ei *ştiu,* chiar dacă uneori nu ştiu că ştiu. Reduşi la elementar, ei nu aparţin unei lumi primitive — cum spun unii comentatori — ci, mai curînd, unei lumi arhaice. O umanitate a satului, arhaică, dar în care a pătruns istoria şi care nu trăieşte în atemporal. Ca şi Curtea care, în literatura clasică a secolelor trecute, oferea spectacolul tragic al omenirii întregi, prin restrîngerea spaţiului la acela al unei scene vizibile, chiar prin constrîngerea pasiunilor, tot astfel satul din romanele lui Rebreanu închide şi produce o condensare a patimilor.

Perenitate a structurilor lumii rurale. Întemeindu-se pe aceasta, G. Călinescu şi alţii au văzut în romanele „ţărăneşti" ale lui Rebreanu — şi îndeosebi în *Ion* — o structură epopeică, întemeiată pe momente din eternul calendar al naturii şi al îndeletnicirilor umane, ale omului de la ţară. Critica noastră — de la E. Lovinescu la N. Manolescu — a vorbit despre mişcarea epopeică a romanului *Ion* şi *Răscoala* — pornind tocmai de la intuirea marilor mişcări ale firii din aceste eposuri

moderne. Dar, oare, nu sînt toate romanele țărănești, în structura lor cea mai intimă, asemenea eposuri, amintind — prin caracterul ciclic al anotimpurilor, prin repetiția mitic-rituală a gesturilor, prin puținătatea situațiilor arhetipale, prin generalitatea celor cîteva tipuri umane care le populează — marile epopei antice ori medievale ? Nu recunoaștem în scrieri atît de diverse ca acelea ale polonezului Wladyslaw Reymont, danezului Henrik Pontoppidan, americanului Caldwell, sau elvețianului Ramuz, succesiunea lentă — de cosmică liturghie — a evenimentelor naturale și sociale ale vieții la țară ? Desigur, fabulosul rural, magia locului, poezia din narațiunile unui Giono situează spațiul ficțiunilor sale rurale parcă la antipozii universului vast și totuși închis al Sudului american, străbătut de muncitorii sezonieri izgoniți de foame ai lui Steinbeck. Dar, încă, o dată, în romanul rural din totdeauna și indiferent de latitudine, există unele situații arhetipale analoage. De aceea, viața muncitorilor agricoli de pe plantațiile de trestie de zahăr din Guatemala, așa cum o descrie Miguel Angel Asturias, în *Papa verde,* nu diferă prea mult — în momentele ei esențiale — de aceea a țăranilor din *Țara făgăduinței* a lui Henrik Pontoppidan. Rebreanu a cunoscut *Țăranii* lui Balzac, *Pămîntul* lui Zola, ca și *Țăranii* lui Cehov, ori romanul cu același titlu al încununatului cu premiul Nobel, Wladyslaw Reymont. Fără îndoială, asemănările de structură, identitățile de motive nu implică existența unor „influențe", „filiații". Chiar necunoscîndu-se între ei, romancierii universului rural vor repeta (în sensul repetiției mithos-ului arhaic) aceleași cîteva motive. Între romanul țărănesc și epopee, ca și între același roman și basm există, în această privință, similitudini evidente.

Așadar, atunci cînd E. Lovinescu afirmă : „Lucrarea d-lui Rebreanu participă și ea la această sforțare de a lărgi cadrele romanului modern pînă la epopee" [7] ; cînd, după el, G. Călinescu arată că : „*Ion* este epopeea, mai degrabă decît romanul, care consacră pe Rebreanu ca poet epic al omului teluric" [8], ei nu fac decît să atribuie romanului lui Liviu Rebreanu mișcarea epopeică a tuturor romanelor țărănești. Dar, caracterul particular al geniului său nu poate fi pus în lumină subsumîndu-l unei categorii atît de largi. Astfel, reluînd ideea lui Lovinescu și Călinescu, N. Manolescu are perfectă dreptate : „În *Ion* miș-

carea epopeică, rituală, era aceea care-i determină adîncimea, nu propriu-zis observaţia, Rebreanu fiind un mare creator tocmai prin intuiţia ritmului etern al existenţei satului." [9] Există, într-adevăr, în acest roman (mai evident în *Răscoala,* aceasta din urmă, însă, superioară prin amploarea construcţiei) planul unei eterne condiţii umane, din care derivă şi în care se pierd mişcările temporale urmărite de romancier în cartea sa. Prin această structură cvasi-epopeică, romanul lui Rebreanu se înrudeşte cu toate romanele unui spaţiu atemporal rural. Prin ce se deosebeşte de ele este, însă, o altă întrebare care aşteaptă un alt răspuns. Vom spune doar atît: prin ceva ce nu aparţine universului arhaic epopeic, ci este tipic romanului contemporan, printr-o construcţie a edificiului romanesc care ascunde în temelii fantasme, obsesii, zăcăminte mitic-arhetipale, sub o calculată obiectivitate a zidirii şi, mai ales, prin existenţa unui suflu tragic infuz în substanţa romanescă.

Cît timp istoria nu intervine în universul anistoric al satului arhaic pare că nu se schimbă nimic. Aceleaşi acte mari ale vieţii — naştere, lucrări şi zile, succesiune a anotimpurilor, nuntă, moarte — într-o succesiune de rit al naturii, de veşnică întoarcere ceremonială. Şi nu numai în timp, ci şi în spaţiu structurile sînt identice. Motivele mari ale romanului, ce explorează o asemenea lume cu structuri perene, sînt aceleaşi, fie că e vorba de dealurile Transilvaniei ori de Cîmpia Dunării, dar şi despre dealurile aride ale Siciliei ori despre cîmpiile Poloniei. Sete de pămînt a nevoiaşului, vrajbă între oameni din pricini de avere, părinţi ce vor să-şi dea fiicele după oameni bogaţi pe care acestea nu le iubesc. Cu toată identitatea aparentă a structurilor, deosebirile de viziune sînt evidente între un Verga, un Reymont şi un Rebreanu, sau între opera acestuia şi acel epos al foamei sau a sexului pe care-l oferă romancierii mai noi ai Sudului: un Ignazio Silone în *Pîine şi vin,* Steinbeck în *Fructele mîniei* sau *Oameni şi şoareci,* Caldwell în *Drumul tutunului.* Instinctualitatea ca şi conştiinţa eroilor lui Rebreanu nu este niciodată acea „fereastră deschisă în conştiinţa unui idiot" pe care Sartre o descoperă în *Zgomot şi furie.* Departe de a fi epopeea întoarcerilor ciclice, ale evenimentelor, sau istoria unui primitiv, a unui „idiot al satului", personaj frecvent în romanul Sudului, eposul lui Rebreanu

revelează o obscură spiritualitate. În lumea sa descoperim un sens tragic al existenței[10]. Aș vrea să dau un nume unui sentiment al vieții mai întunecat decît Tragicul. Căci deși presupune scufundarea existenței în tenebrele Ireparabilului, deși implică o atroce sentință promulgată de o instanță implacabilă, deși cheamă cu necesitate catastrofa, tragicul rămîne învăluit într-o aură de lumină, promisiune a mîntuirii. Există, însă, oare o asemenea promisiune în romanul lui Liviu Rebreanu?

Este, fără îndoială, o legătură între frenezia senzorială, apetența spre elementar, prezența arhaicului și eșecul existențial al eroilor lui Rebreanu. În spațiul său imaginar domnește o fatalitate care *suflă unde vrea,* o putere malefică ce frînge existențele, le preschimbă în destinul unor victime. Ion, Apostol Bologa, Petre Petre și întreg satul Amara sînt cazuri exemplare ale eșecului tragic. Depășind lirismul idilizant sămănătorist, ca și eticismul mai vechi transilvan, Rebreanu obiectivează formele tenebroase. Tragedia care se profilează în romanele sale majore ține de însăși pasta narativă, este un element esențial al universului său imaginar. O pastă neagră, asemenea pămîntului din care totul rodește și în care totul se întoarce.

Se spune de obicei că natura lipsește din romanele lui Rebreanu. Într-adevăr, dacă înțelegem prin „natură" imagini-proiecții pitorești încărcate de un „sentiment al naturii", imaginarul acestui romancier nu cunoaște o asemenea prezență. Nu există în toate romanele sale un singur copac de sine stătător, o singură jivină care să traverseze șoseaua oamenilor, urmîndu-și drumul ei (precum o broască țestoasă într-un roman al lui Steinbeck). Ultimul fir de iarbă care înțeapă glezna lui Ion este acolo doar pentru a-l trezi din spaima sa umilă în fața mulțimii pămînturilor altora, la exaltarea unui sentiment al propriei puteri. Brazda culcată — spre deosebire de oamenii care *sînt acolo,* proțăpiți pe picioarele lor butucănoase, în mijlocul pămînturilor — nu este niciodată acolo cu rosturile ei, ci aservită omului, privindu-l pe Ion „neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpîn". Natura există, așadar, în romanele lui Rebreanu, dar aservită omului sub formele sale îmblînzite, și aservindu-l sub cele elementare. Pămîntul și subpămîntul,

htonicul sînt teribile prezenţe virtuale, uneori actualizate, cu care comunică pasiunea oamenilor, nu mai puţin elementară. O sumbră energie emană din această natură a naturii, tăcută de felul ei, deloc clamoroasă, toată numai lut negru ori galben, ierbişte ţepoasă, lan întins, ori mirişte. O natură *înlănţuită* precum omenirea pe care o poartă. Exact opusul unei naturi dezlănţuite pe care un mare naturalist, Thomas Hardy, o înfăţişează în romanele sale. Hardy este unul din ultimii romancieri ai Europei care a păstrat naturii, în economia prozelor sale, un loc şi un rol, altele decît cele ale cadrului pitoresc, ale decorului aproape invizibil ori ale unei magice prezenţe. Mai variată decît în romanele lui Rebreanu, natura are şi la el o valoare stihială. Ea nu este constrînsă la o letargică supravieţuire între zidurile metropolei, ci dispune de un larg spaţiu în care se „dezlănţuie". Culmi pe care urlă vîntul sălbatic, prăpastii care atrag turmele de oi înnebunite, largi întinderi peste care se bulucesc norii şi stoguri înalte răvăşite de furtună. De fapt este o natură domesticită în bună parte (cum e şi în Pripasul transilvan, ori în Amara munteană), aceea a unei vechi Englitere. Scriitorul este un om de la ţară care ştie că ploaia cade într-un fel pe mirişte şi într-altfel pe arătură. Romanele din Wessex ale lui Hardy sînt, în mare măsură, romane ale pămîntului, aerului şi apei, rădăcini şi elemente ce se dezlănţuie, la care se adaugă focul care izbucneşte frecvent pretinzîndu-şi partea din toate. Firea din romanele lui Rebreanu este şi ea redusă la elemente, stihială, dar înlănţuită. Nu este pacea calmă a pastelurilor moldovene într-însa, ci o tenebroasă îndărătnicie ascunsă. Cînd pentru întîia oară Titu Herdelea, în brişca mînată de Ichim a lui Grigore Iuga traversează cîmpia spre conacul din Amara, el intră într-un spaţiu totodată nesfîrşit deschis, şi de-aproape apăsat. Iată natura cîmpeană care apare în tonuri mohorîte ca în unele tablouri de Andreescu: „Drept înainte, în zarea plumburie, satul se zugrăvea ca un muşuroi uriaş crescut cu bălării. Pe de lături, de jur împrejur, mirişte arămie se întindea nesfîrşită, tăcută şi netedă. Numai ici-colo poposeau cîrduri de ciori, punctînd cu pistrui negri obrazul pămîntului. Cerul, căptuşit cu nori tomnatici, apăsa greu şi parcă-şi afunda marginile în orizont."

Ca şi în ceţurile din *Pădurea spînzuraţilor,* născătoare de

halucinații, bune conducătoare de obsesii, zarea plumburie a Amarei este mai mult decît orizontul, cadrul tragediei, ea face parte din substanța tragică. Un cadru doar aparent atemporal. Mai mult decît tragedia lui Ion sau a lui Apostol Bologa, catastrofa satului în *Răscoala* reprezintă prezența tragicului în istorie. Tragicul este aici ca un aer încărcat de o tenebroasă strălucire învăluind lucrurile, făpturile, pătrunzîndu-le, emanînd din ele ; este un aer al caracterelor, al întîmplărilor, prin care devine transparentă o obscură conștiință tragică a lumii. Aceasta poate fi psihologizată (în parte) în *Pădurea spînzuraților,* sau sociologizată (tot parțial) în *Ion.* În *Răscoala,* există, mai accentuate chiar, motivări psihologice ori social-economice. Ele sînt asimilate, însă, unei viziuni tragice. În perspectiva naratorului există, de pildă, un ecran despărțitor ce reține înțelesurile, separă lumea urbană de cea rurală, țăranul de surtucar (chiar dacă acesta trăiește la țară în mijlocul țăranilor). Separație pe care se întemeiază construcția contrapunctică a romanului *Răscoala,* expresie a dualității unei lumi (mai accentuată decît în structura contrapunctică a romanului *Ion*) a unei dualități căreia romancierul îi cunoaște motivele social-economice, dar pe care o surprinde ca pe o tragică *neînțelegere* ce se răzbună violent.

Că existențele eroilor din romanele lui Rebreanu devin tragice destine ne-o dovedește nu numai mersul lor fatal spre catastrofă ci și tot ceea ce ne face să înțelegem *corul tragic* din jurul lor. Satul joacă în tragedia lui Ion rolul unui asemenea cor. Cu atît mai amplă este tragedia din *Răscoala* în care corul tragic al satului nu participă doar ca spectator raisonneur la peripețiile unui sau unor eroi, ci devine însuși eroul ce ajunge să fie jertfit. Destinul tragic pretinde o oarbă năpustire în catastrofă a unei firi valoroase în sine, copleșită de forțe istorice sau anistorice — lege nedreaptă, mai ales.

Satul — fie cel ardelean, fie cel muntean — este un univers al valorilor [11]. Un univers în care se nimicesc vieți, deci valori, de aici tragedia. Ion, întreg satul încorporează o vitalitate valoroasă în sine, aspirații spre împlinire, spre dreptate, spre plinirea unei mai înalte legi. Dar tragedia lui Ion, sau a Satului nu rezidă doar în nimicirea lor din afară, ci în faptul că în înălțarea lor — în lupta lui Ion pentru pămînt, în „răscoala" Satului pentru pămînt — chiar această ridicare

devine o sursă a prăbuşirii, acţiunea însăşi prin care tinde spre o mai înaltă valoare, duce la surparea acestei valori. Conflictul tragic este reprezentat de romancier ca o confruntare între două puteri, dar şi ca o subminare a puterii ce se înalţă prin ea însăşi.

Arta lui Rebreanu îşi atinge apogeul în organizarea din particule a acelei *mişcări a ţării* care va însemna răscoala ţărănească [12]. Aparent fără nici o participare afectivă (cu o milă necruţătoare, am putea spune), folosind discursul cel mai neutru cu putinţă, mai cenuşiu decît oricînd, el închipuie (ca pe scena veche a Tragediei : Măştile, Prinţii, Sacerdoţii, Bocitoarele) elementele tragediei sale : „Pămînturile", „Flămînzii", „Luminile", „Vestitorii". În satul din cîmpie în care şi-a ales loc tragicul, el emană, apoi se revarsă tot mai precipitat, din întîmplări mărunte, gesturi, o vorbă aruncată, pentru ca apoi „Focurile" să cuprindă totul. Tragicul se varsă înapoia întîmplărilor într-o depărtare nedeterminată, fără orizont. Această depărtare nu ţine de o constituţie generală a lumii, asemenea aceleia care fundează epopeea, nu este ciclica repetiţie a marilor evenimente ale firii, o structură perenă, ci o tainiţă sumbră a pămîntului, a tragicului Ireparabil, pe care însă Arta o poate mîntui iar Istoria o poate răzbuna, în care se întorc gesturi, şi patimi, şi sînge.

NICOLAE IORGA, MEMORIALISTUL

1. A TRĂI VIAŢA PE CARE O SCRII

Secolul al XIX-lea se sfîrşea cînd încă atît de tînărul Nicolae Iorga, pe pragul unui veac nou ca şi al unei noi epoci în viaţa sa, poposea la Haga unde — scotocind prin arhive, cercetînd corespondenţa olandeză cu Constantinopolul, ori, închis într-o odăiţă a hotelului *Leul de aur* — „la o parte de orice zgomot, de orice grijă, de orice viaţă chiar" — trăia, cum va spune mai tîrziu, în ceasuri mult mai tulburi ale vieţii sale: „săptămîni de eremitică singurătate, care m-au făcut să înţeleg sporul, migala, perfecţia vechilor eruditi din mănăstiri, care trăiau numai viaţa pe care o scriau".

Dacă am ales acest mărunt episod din memoriile lui Iorga pentru a-l pune în fruntea comentariilor la *O viaţă de om aşa cum a fost* este, pe de o parte, pentru a-l surprinde pe omul cu tumultoasă existenţă într-o clipă de calmă scufundare în universul, atît de drag lui, al documentelor trecutului, pentru a-l privi pe omul atît de viu „la o parte... de orice viaţă chiar", iar pe de altă parte, pentru a-l surprinde în acest timp suspendat realizînd tocmai viaţa pe care şi-o dorea, trăind *numai viaţa pe care o scria.*

Orice operă mare are o viaţă îngropată în temelii. *O viaţă de om aşa cum a fost* este o asemenea operă[1]. Dealtfel, întreaga operă a ultimului mare cronicar al Europei are o viaţă de om îngropată în temeliile ei. Se poate spune că — asemenea acelor monahi din vechime, de al căror *otium* rareori s-a bucurat istoricul nostru în vremile critice pe care le-a străbătut, dar pe care i-a urmat purtînd redingota veacului său —, el a trăit cu adevărat *doar* atît cît a scris. Viaţă, mai largă desigur decît

aceea a trăirilor imediate ale odiosului eu. Într-adevăr, prin medierea istoriei neamului şi a neamurilor, a întregii omeniri, pe care a cercetat-o în toate mădularele ei acest istoric, el a trăit ca într-un fel de trup lărgit la extrem al său. Şi viaţa acestui vast organism a trăit-o în măsura în care a scris-o.

2. ORGANICUL

Categoria *organicului* este dominantă în viaţa şi opera lui Nicolae Iorga, şi asupra ei trebuie să ne oprim pentru a înţelege raporturile sale cu universul cuvîntului şi, în deosebi, cu arta cuvîntului. Căci un om care trăieşte *numai viaţa pe care o scrie* este, înainte de toate, un poet în sensul arhaic al cuvîntului, adică o fiinţă care îşi făureşte existenţa *din* şi *prin* cuvinte.

Observăm, aşadar, o obsesie a organicului la memorialistul din *O viaţă de om*. Legăturile organice, pe diverse planuri, sînt pentru el esenţiale. Legături ce se stabilesc nu numai cu „cei vii" ci şi cu „cei morţi". Întrucîtva în spiritul vechiului dicton latin — „*nil humanum a me alienum puto*" — Iorga recunoaşte esenţiala comunicare între oameni: „nici un om nu e străin cu totul de tine şi nici tu nu poţi fi străin de nimeni". Umanitatea — de pretutindeni şi din toate timpurile — alcătuieşte un vast organism, un „eter uman umplînd toate spaţiile". Nu este nimic cu desăvîrşire „străin" de noi, şi noi înşine sîntem alcătuiţi din tot ceea ce, în aparenţă doar, e „străin". Organicitatea firească a legăturilor umane, participarea unuia la viaţa tuturor, şi a tuturor la viaţa unuia, ca un comandament înscris în însăşi condiţia umană, este un motiv care revine neîncetat şi sub cele mai diverse forme în textele lui Nicolae Iorga. Nu o dată vorbeşte el despre „ceea ce e adînc conservator şi organic în sufletul" său. Categoria organicului, pe care — fără să speculeze mai adînc asupra implicaţiilor ei filosofice — istoricul o intuia şi o recunoştea, determină, într-o anumită măsură, concepţia sa asupra istoriei, crezul său moral, precum şi anumite atitudini şi acte publice ale sale. Dar dincolo de acestea, ceea ce ne revelează opera memorialistică este organicitatea artei sale.

Observarea organicității în universul uman îi inspiră istoricului, un adevărat cult al organicului. De aici, sentimentul de solidaritate — promovat de el — cu trecutul, cu solul, cu țara, cu cei în care vedea reprezentanții autentici, organici, ai „țerii", cu „țeranii". Chiar în această inocentă particularitate ortografică, poți sesiza obstinația cu care cărturarul urmărește dovedirea și manifestarea unei legături organice radicale. În scrierea „țerii" el voia să se facă recunoscut subsolul latin, acea *terra* originară din care purcede cuvîntul nostru, în care sînt înfipte rădăcinile țării și țăranului român. Această țară este, înainte de toate, aceea a vieții care vine din trecut, a omului „de la care vii și care, prin *figuri* pe care le-ai văzut, prin altele care n-au trecut niciodată înaintea ta — se înfundă în adîncul vremilor pînă se pierde în nesfîrșirea lor : părinții, moșii, strămoșii, viața pe care ai fost chemat s-o duci mai departe". Din acest substrat organic ne vin, mai mult decît alte moșteniri materiale ale trecutului, felurite îndemnuri și puteri. Undeva în zonele abisale ale sufletului său, Iorga recunoaște, odată, în recea străinătate berlineză, dangătul clopotelor din Botoșanii copilăriei, „rămași în fund, tocmai în fund, și pentru toată viața". Dar iată o profundă observație a aceluia care printr-o repulsie pentru generalitățile abstracte, nu era filosof, deși ochiul său pătrundea departe în adîncime : „morții nu se dau morții". Cu alte cuvinte, toate cele ce sînt aparent moarte, revolute, în universul uman, își continuă viața. Bizanțul trăiește *après Byzance,* după căderea Bizanțului. Tot astfel, moșii și strămoșii din noi, ale căror îndemnuri trebuie înfruntate și adeseori respinse, dar de la care ne vin „puterile pe care le păstrează partea aceea singură care continuă viața lor, ca s-o păstreze măcar cum a fost, dar și s-o înalțe și, pentru păcatele lor, s-o ispășească".

3. CULTURA AMINTIRII

Aceste legături organice existente în corpul istoric al omenirii, la care revine iarăși și iarăși Nicolae Iorga, au ceva din comunicarea vitală și spirituală pe care o presupuneau și o puneau în lumină anumite concepții arhaice, de la cele ale

gîndirii mitice pînă la cele scripturale. Ca şi acestea, ceea ce numim categoria organicului în viziunea lui Iorga determină o aplecare spre păstrarea şi cultivarea tradiţiilor, un cult al strămoşilor, rituri în contactul cu forţele păstrătoare, o întreagă *cultură a amintirii.* Istoricul este un mandatar al trecutului, o fiinţă prin excelenţă conservatoare, un sacerdot care oficiază rituri revivificatoare [2]. Iorga se consideră pe sine, la ora examenelor de conştiinţă, o făptură asemenea „ţeranilor" care slujesc forţele genezice, puterile regeneratoare, care *repetă* aceleaşi gesturi, ca într-un cult, legînd între ele prezentul, trecutul şi viitorul. El caută neîncetat „faptul primordial, punctul de unde plecaseră toate celelalte, vechea celulă generatoare". Vocaţia cronicarului purcede din revelarea legăturilor sale organice şi coincide cu un cult al antecesorilor, adevărate divinităţi tutelare. Iată, în acest sens, o confesiune semnificativă : „I-am simţit (pe înaintaşi, *n.n.)* totdeauna în mine şi cu mine şi, dacă am făcut şi vreun lucru bun, li l-am închinat în partea care lor le revine, întocmai aşa cum plugarul antic depunea o parte din rodul cîmpului sau al turmei înaintea icoanei zeului. Căci ei, antecesorii, sînt zeii, zeii noştri ocrotitori pe căi pe care conştiinţa noastră trebuie să le aleagă, căci ele vin de la mulţi din ei şi sînt aşa de deosebite, adesea cum ei au fost deosebiţi."

Este firesc ca memorialistul pătruns de o asemenea cultică preţuire a antecesorilor să se afle, de la începutul întreprinderii sale, în faţa unei dileme. Actul său de rememorare izvorăşte dintr-un sentiment de pietate ; dar actul acesta nu constituie el, în acelaşi timp, o indiscretă destăinuire a unor taine, nu este el, cum i se pare lui Iorga : „un lucru jenant şi impiu" ? Este interesant cum reţinerile pe care le are şi le mărturiseşte cel care a scris *O viaţă de om aşa cum a fost* se aseamănă cu acelea ale unui contemporan al său, în multe privinţe atît de îndepărtat, François Mauriac. Ca şi scriitorul român, în primul capitol al memoriilor sale, scriitorul francez în preambulul la *Mémoires intérieures* (publicate în 1959), îşi mărturiseşte scrupulele morale în faţa acestui act de dare în vileag a unor trăiri intime, ca şi a expunerii unor fiinţe apropiate. Cu ce drept, se întreabă şi unul şi altul, tîrăşte memorialistul pe scena deschisă persoane care n-au avut o viaţă publică ? Deşi, nici unuia nici altuia

nu-i lipsea un impuls al misionarului moralizator, ceea ce presupune intervenţia în existenţa altora, deci o anumită indiscreţie. Totuşi, spre deosebire de exibiţionismul unui Jean-Jacques Rousseau ori André Gide, pudoarea lui Nicolae Iorga ca şi aceea a catolicului François Mauriac îi împiedică pe aceştia să se expună în goliciunea lor, iar cît priveşte tainele celor din jur, şi îndeosebi ale unor intimi, ele sînt tratate de ei cu menajamentele unor mîini delicate. Să nu uităm, dealtfel, că o anumită mentalitate mai conservator provincială îi impunea lui Mauriac, din îngusta sa sferă bordeleză, ca şi moldoveanului Iorga, rigorile şi pudorile tăcerii. În prima pagină a primului volum din *O viaţă de om* citim: „Faţă de oricine te-a iubit datoreşti cea mai desăvîrşită discreţie: acestea sînt lucruri care nu se scot în piaţă". Şi totuşi, cronicarul trebuie să se supună unui imperativ care-l obligă să depună mărturie despre cele ce a trăit direct sau prin cei imediat apropiaţi lui [3].

4. OBLIGAŢIA MĂRTURIEI

Atunci cînd începe să-şi scrie memoriile (la îndemnul soţiei sale, cum spune o legendă) Nicolae Iorga este departe de a se fi retras din viaţa publică. Dacă mari memorialişti — un cardinal de Retz, un duce de Saint-Simon, un Chateaubriand — au început să-şi compună memoriile atunci cînd înţelepciunea sau decepţiile vîrstei i-au îndemnat să scrie despre ce au trăit, mai curînd decît să continue eforturile ambiţioase ale vieţii publice, istoricul Iorga (deşi cu amărăciunea unui mare eşec în urmă, aceea a guvernării sale ratate), nu se simte încă un scos din arenă. De aceea, în memoriile sale care se vor, în acelaşi timp, procesul unei epoci şi examenul unei vieţi, el adoptă pe rînd — ca într-o judecată — rolurile diverse ale judecătorului, acuzatorului, apărătorului şi, de cele mai multe ori, ale martorului activ. Acesta din urmă nu este un simplu spectator; mărturia sa nu este niciodată distant-indiferentă, ci spontană, pasională, oglindă a unui temperament fugos. Repet, pentru acest martor privilegiat prin virtuţi şi (de ce nu!) prin vicii cu totul excepţionale, a depune mărturie este o datorie. Memorialistica dintr-o asemenea perspectivă nu

este o retrospecție nostalgic-melancolică, ci un act de prezență. Pentru Iorga, istoricul obsedat de participarea organică la o viață ce depășește mult fruntariile individualității, mărturia însului face parte *din* și este una *cu* obligația omenirii de a scrie istoria pe care o face. „A scrie istoria e o datorie pentru omenire, a o adăugi cu ce ai aflat e o obligație pentru fiecare, rămînînd ca acei care pot scrie să adune ce au aflat de la cine poate numai vorbi."

Rolul martorului pe care istoricul Nicolae Iorga și-l asumă de timpuriu, îl putem asocia cu însăși descoperirea istoriei și cu revelarea vocației sale de istoric. Cînd, în cea mai fragedă copilărie, îi cad în mînă *Cronicile României,* a doua ediție a *Letopisețelor* lui Mihail Kogălniceanu pe care le citește în colțul unei odăițe de la „cucoana Marghioala Vizdogeasa", el se vede luînd parte la judecățile Divanurilor domnești, la tumultul luptelor de odinioară. „Nu eram părtaș, dar că eram un martur, de aceasta nu mă puteam îndoi." Martorul, chiar dacă nu e un participant, cum va fi mai tîrziu, este un spectator privilegiat. Nicolae Iorga, în ființa spirituală a căruia vom desluși mai presus de orice *vizionarul,* se constituie pe sine, de la început, ca unul care *vede.* El este atras de un univers al desfășurărilor spectaculare. Prozatorul dintr-însul, cum vom vedea, se lasă sedus de forme și culori, cunoaște voluptatea ochiului care se plimbă pe superficiile lucrurilor, narațiunea sa fiind aceea a unui vizual. Astfel, mărturia sa dobîndește o maximă intensitate atunci cînd este a martorului ocular, cînd izvorăște din contactul direct cu lucrurile. Contact al unui spectator curios care-și amintește atît de bine tot ce a întîlnit în lumea *văzutelor* încît, după o jumătate de veac este în stare să-și reprezinte culoarea legăturii cărților de mult pierdute ale copilăriei sale. Istoricul se consideră un asemenea martor care a văzut față către față ceea ce reconstituie prin cuvintele sale. Iar dacă, de cele mai multe ori, el trebuie să-și reprezinte (precum copilul din Casa Vizdogesei) gesturile istorice, o face pe temeiul documentelor pe care le caută, cu neostenită rîvnă, le descoperă jubilînd și le studiază cu delicciile celui care *vede* în ele urma evenimentelor trecutului materializată în pergamente și cerneluri, în hîrtie și cerneală tipografică.

Dar dorința pătimașă de *a vedea* lucrurile derivă din nevoia organică de *a fi* în miezul lor. Organicitatea viziunii lui Nicolae Iorga ne apare ca o evidență din rîndurile pe care istoricul le dedică nașterii vocației sale, în primele capitole din cartea întîia a memorialului său. „Martur" precoce al marilor scene istorice desprinse din filele *Letopisețelor*, el dobîndește încă atunci, în copilărie, „putința de a trăi, aiurea, oricînd și oriunde", cu aceeași realitate ca și aceea de la care plecase și la care, „bogat de amintiri ciudate și rare", trebuia să se întoarcă. Această capacitate a participării simpatetice, a identificării cu altul, cu altceva, este, într-adevăr, principala virtute nu numai a istoricului, ci și a artistului Iorga. Discursul său — științific ori poetic — recurge necontenit la această unire primordială cu obiectul intuițiilor sale. El nu devine istoric prin aprehendarea dinafară a unor materii străine de el, ci, oarecum, prin plasarea sa în interiorul istoriei ca atare. Plasare deloc artificială, voită, ci firească, organică. „Nu m-am făcut istoric — mărturisește el — nici din cărți, nici de la profesori, nici prin metodele seminariilor ; eram așa de cînd îmi aduc aminte și poate din ceea ce au lăsat în mine alții care pe vremea lor au văzut larg istoria țării, și au și făcut-o." Uimitoare afirmație pe care n-o putem pune la îndoială, nici să o atribuim unei simple iluzii. „Eram așa", cu alte cuvinte : eram în stare să trăiesc însuși evenimentul istoric, să fiu în miezul lui. Cu toată multa sa învățătură, Iorga mărturisește a nu fi învățat istoria înainte de a o fi trăi, *de a fi fost* istorie. Martorul acesta, artist parcă înainte de a fi istoric, este mai mult decît un spectator de la distanță, mai mult chiar decît un participant. Mărturia sa înseamnă, la limită, a da glas istoriei însăși, a deveni vocea ei. De aici insistența cu care Iorga revine asupra acelor strămoși ai săi prin care probează legătura sa cu trecutul istoric. De aici, rădăcina organică nu numai a concepției sale asupra istoriei, a viziunii sale istorice, ca și a *istoricității* în ființa sa. Vorbind despre Gheorghe Arghiropol, bunicul său după mamă, „boier bizantin cu suman și ițari", devenit adecă răzeș sărac, face o interesantă confesiune privind raportul său preaintim cu istoria : „De la dînsul și de la ai lui îmi vine ce e mai *istoric* în ființa mea. Prin ei înțeleg istoria așa cum aș fi văzut-o, simțindu-mă to-

varăş, rudă, prieten, uneori complice cu toţi aceia a căror viaţă o scriu." După Iorga, nu poţi scrie istoria, decît fiind în fiinţa ta istorie. Chiar şi participarea sa la evenimentele istorice, la politica activă a timpului său, derivă dintr-o identificare originară cu *istoricul,* pe care el o explică nu ontologic ci, oarecum, mitologic, prin preluarea în făptura sa a unui legat strămoşesc : „Din cauza lor (a strămoşilor, *n.n.*) am intrat în viaţa politică, deşi tîrziu, aşa cum intru într-o odaie cunoscută, fără trufie şi fără sfială". În sensul în care Heidegger afirmă despre cuvinte că alcătuiesc „casa omului", putem spune despre istoricul Nicolae Iorga că istoria constituia casa sa şi însăşi făptura sa : „Mă mutam pur şi simplu în ea...", mărturiseşte el odată cu o firească simplitate.

5. ISTORIA CA ARTĂ ŞI DRAMA ARTISTULUI

În această istorie, în trecutul pentru el niciodată revolut întru totul, istoricul găseşte sursa exaltantă pe care identificarea simpatetică i-o oferă. Ca într-o adevărată *unio mystica,* el are în participarea la istorie „impresia de total, senzaţia de viaţă". Şi nu de viaţă efemeră, curgătoare, ci durabilă. În studiile sale îl vedem coborînd necontenit la izvoare, cercetînd temeiuri, căutînd permanenţe. Plăcerea sa este de a iscodi cîte un „vechi şi depărtat adevăr" pe care şi-l apropriază sau, mai exact, în care se descoperă pe sine. Dar nu numai istoricul dintr-însul vînează acele senzaţii de viaţă ce emană din viaţa trecutului, ci şi artistul. Şi poate artistul în primul rînd.

În propoziţia subordonată a unei fraze-monstru (fraze care alcătuiesc principala dificultate dar şi principala seducţie stilistică a textelor lui Iorga), după ce-şi descarcă supărarea pe cei care, abia iniţiaţi în istorie, îi aruncă în faţă „cu o brutalitate de rîndaş", acuzaţia de a fi „romantic", termen de care nu se leapădă, dimpotrivă, Iorga declară despre istorie că „e o artă". Declaraţie esenţială. Într-adevăr, poziţia sa faţă de faptul istoric este eminamente artistică. Fără să contestăm marile merite ştiinţifice ale istoricului, vom vedea într-însul, înainte de toate, artistul. Şi aceasta nu este o idee preconceputâ, o ten-

tativă de a muta accentul valoric de pe opera istoricului savant pe creaţia artistului. Dar, dacă ne-ar fi greu şi ar fi oţios să atribuim, în constituţia spirituală a lui Nicolae Iorga, un primat poetului, nu este greu să distingem — fără să procedăm la separări arbitrare — în discursul său, un primat al artisticului. Într-adevăr, după cum spuneam, trăind *în* şi *prin* istorie exclusiv viaţa pe care o scrie, el organizează această viaţă scrisă în funcţie de o sumă a valorilor estetice. Istoria pentru el este, mai presus de orice, artă, adecă plăsmuire.

Înainte de a urmări valenţele artistice ale prozei din *O viaţă de om aşa cum a fost,* vom avansa sub forma schematică a unei teoreme ceea ce urmează să demonstrăm. Socotim că Nicolae Iorga ne oferă cazul unei drame exemplare a artistului care se refuză pe sine, creînd în pofida cenzurilor, a opreliştilor pe care singur şi le pune în cale. Asistăm în laborioasa sa viaţă de creaţie şi construcţie la o refulare a esteticului, sacrificat în numele unor valori diverse : teoretice, etice, social-politice. O anume *ruşine de artă,* manifestată în cele mai diverse moduri, se constituie sub presiunea unor coduri morale, a unei praxis care e dominată de idealurile misionarismului asumat. Esteticul refulat se răzbună. Apare o proastă conştiinţă artistică. Atunci cînd această conştiinţă dirijează lucrările scriitorului (de creaţie imediată : poezie, teatru, sau mediată : critică, istorie literară), el se lasă dominat de concepţiile pseudoestetice ale unei conştiinţe falsificate. Dar artistul apare într-însul *malgré lui,* în ciuda obstacolelor care-i obturează posibilitatea de manifestare. Putem vorbi despre o erupţie a artisticului îndeosebi în acele lucrări (istorice propriu-zise sau de evocare, memorialistice, deci avînd tot un caracter istoric) în care cenzura antiestetică nu opera cu aceeaşi vigoare ca în creaţia propriu-zisă[4]. De aici abundenţa valorilor artistice realizate într-o proză ce nu se voia „de artă", chiar dacă marele artist îşi dădea prea bine seama că istoria pe care o elaborează este, primordial, artă. De aici aşadar, delicvescenţa poeziei şi, în parte, a teatrului său, dar şi vigoarea epică a atîtor pagini de istorie, a acelei proze turmentate de lavă pietrificată sub care simţi fierberea atelierelor subpămîntene ale unui Vulcan, artist şi meşteşugar osîndit.

O viaţă de om aşa cum a fost constituie o piesă capitală în elucidarea unei drame a artistului Iorga, fiind în acelaşi timp

o operă în care acesta îşi demonstrează la tot pasul virtuozitatea epică. Dublu aspect al unei opere în care se poate urmări geneza şi formarea unui spirit, ca şi a unei personalităţi, dar care, în ea însăşi, este una din marile opere — în care genuinul şi hibridul sînt asociate — ale acelei personalităţi.

Nu o dată mărturiseşte Nicolae Iorga ataşamentul său faţă de lumea literelor, pasiunea sa literară. Amintindu-şi prietenia plină de fervoare care l-a unit în anii de tinereţe cu seniorii săi, Caragiale, Delavrancea şi Vlahuţă, el recunoaşte în ce priveşte literatura („...de care mă simţeam legat cu tot sufletul meu, mai mult decît de orice ramură a ştiinţei...") că aceasta îl fascina, răspunzînd într-însul unor nevoi profunde. Adevărul sec, strict, date şi fapte îl satisfăceau prea puţin pe acest istoric care se simţea jignit atunci cînd alţii îl numeau, pentru rîvna sa de a scotoci prin arhivele şi podurile vechi ale Europei, „omul-document". De cîte ori n-a simţit acea nevoie de a da viaţă literei moarte printr-un spirit fertil în născociri, asocieri şi, mai ales, imagini ori metafore ! De pildă : scrie teza sa despre Philippe de Mézières, copiind texte din lucrările acestuia, din tratatele sale de propagandă a cruciadei, ca şi din romanul *Cavalerul rătăcitor,* ispitit de chipurile acestea medievale, de biografia marchizului neastîmpărat, a cavalerului bătăuş, cînd simte apetitul povestitorului ce nu este satisfăcut doar prin relatarea adevărului, ci pretinde înveşmîntarea acestuia în ficţiunea delectabilă. „Apucăturile mele — îşi aminteşte el — cereau neapărat să pun ceva carne pe oase..." Ficţiunea nu înseamnă evadare din adevăr, ci numai spargere a perimetrului prea îngust în care acesta se închide adeseori. Înseamnă introducerea unor perspective multiple, îngăduirea unor excursii în afara spaţiului strict al cercetării, şi mai ales înlocuirea reprezentării directe prin construcţii în care imaginarul participă la vivificarea realului. Astfel iau naştere evocările, în care „oasele" datelor sumare pe care le oferă documentele sînt învelite în „carnea" elaborată de istoric ; astfel apar descrierile în terase, panoramele cu multiple unghiuri simultane de vedere, ca şi construcţiile labirintice ale frazei. Cea mai simplă şi mai frecventă îmbrăcare într-o „carnaţie" literară a faptului istoric este proiecţia sa metaforică. Iată un exemplu extras din *Istoria Românilor.* Pentru a oferi o adevărată figură intuitivă pen-

tru dominația turcească, Iorga va folosi metafora : „coviltirul de zăpadă trecătoare al suzeranității turcești".

Dar același scriitor care construiește în proza sa adevărate labirinturi epice (pe care urmează încă să le explorăm), mărturisește în *O viață de om* că se sfiește, că se teme de arta povestirii („...frica mea veche de orice ar fi o povestire..."). El istorisește cum, după lectura unui fragment din romanul pe care-l scrisese folosindu-și amintirile botoșănene, în urma unei reflecții batjocoritoare a lui Caragiale, și-a aruncat manuscrisul în foc. Autodafé care nu implica severa sentință a unei conștiințe exigente, ci hipersensibilitatea unui eu vulnerabil. Or, tocmai pe planul acesta al raporturilor cu universul valorilor estetice, vulnerabilitatea lui Nicolae Iorga ne apare evidentă.

Un examen psihocritic poate să găsească în memorialul său numeroase elemente în acest sens. Valeriu Râpeanu face interesante observații referitoare la o sumă de complexe ce se manifestă în comportamentul copilului și tînărului Iorga, și care-și găsesc expresia tîrzie, deloc atenuată, în memoriile sale : „complex al sărăciei", al frustrării materiale din primii ani, „complex de superioritate", ca antidot al umilințelor, al vexațiunilor morale reale sau imaginare, „complex erotic refulat", cu compensație într-un moralism sever, în cultul muncii, într-o cumpătare ostentativă și, în sfîrșit, un „complex mesianic", sentimentul de a fi investit cu o misiune superioară de regenerare morală, spirituală a poporului [5]. Dacă adăugăm la toate acestea un complex al urmăririi, o adevărată manie a persecuțiilor, a mafiilor bănuite, vom avea un tablou sumar al unor puteri inhibitive, al unor adevărate obstacole interioare pentru care omul Nicolae Iorga trebuia să găsească, în sine, forțele de apărare corespunzătoare, și pe care le-a găsit. Într-adevăr, față de puterile malefice care încercau să-l subjuge, el a aflat puterea morală necesară, legîndu-se util prin imperative morale, prin lupta în slujba unui profetism activ ș.a.m.d. Dar toate acestea, pentru care *O viață de om* ne oferă atîtea texte : complexul copilăriei ofensate („... aceste dintîi impresii ale copilului, atît de jignit în fiecare clipă, atît de absolut izolat"), sentimentul unei inechități universale („Numai răutatea omenească mi se înfățișa pretutindeni..."). timidități și frici irepre-

sibile („Pînă astăzi a intra într-o prăvălie nu-mi e lucrul cel mai plăcut, şi mult timp sfiala mea făcea să nu mă pot hotărî a-i călca pragul"), jigniri ce nu încep cu viaţa lui, ci cu a familiei sale („Neamul Iorguleştilor, şi el acoperit de injurii, care pesemne ni se cuvin din neam în neam..."), injurii ce nu pot fi uitate („Ceva răsună în mine şi pînă azi, din acea înjosire pentru care întru nimic nu mă simţeam vinovat") toate acestea, trăite încă la vîrsta tuturor începuturilor pentru a nu mai înceta niciodată, aparţin unui caracter vulnerabil care pentru a se *constitui* pe sine a trebuit să-şi găsească solide temeiuri etice. Şi le-a găsit, *eliminînd* ceea ce i se părea sursă de slăbiciune, tentaţie a facilului : jocuri, lux, divertismente, tot ce este gratuit, pe scurt orice nu avea, în ochii săi *decît* o justificare estetică. Făcut pentru artă, el a vrut să ucidă artistul în sine, ca pe un ispititor.

Cu vehemenţa unui sfînt Augustin clamînd împotriva spectacolelor pe care le gustase pînă la conversiunea sa, Nicolae Iorga urmăreşte manifestările care i se par „conrupte" şi „conrupătoare" ale oricărei arte ce nu se subsumează idealurilor sale etice. Ca să vorbim în termeni kierkegaardieni, el neagă cu ardoare un stadiu estetic al existenţei, pentru a se situa într-un stadiu etic al cărui profet mînios se constituie. Să observăm *voinţa de seriozitate,* de răspundere a încă tînărului savant. Activ, concentrat asupra îndatoririlor numeroase pe care şi le asumă, abolind clipa (pe care un *jouisseur* estet o savurează), el nu pare să cunoască deliciile arbitrariului, ale libertăţii, ci numai severa robie a necesarului. Tot ce face, din clipa în care ajunge la vîrsta determinării de sine poartă marca Legii căreia şi-a subordonat existenţa. Lege obscură, putere enormă, pe care cu greu o desluşim, dar care îl va stăpîni, pe care o va sluji o viaţă întreagă.

6. PROFET ŞI ARTIST

Deşi, fără îndoială, avea într-însul sursa unor slăbiciuni, la care am făcut o succintă aluzie, deşi, pe de altă parte, era conştient de colosala presiune pe care istoria o exercită asupra oamenilor, făpturi istorice, Nicolae Iorga nu s-a socotit

nicidecum un biet om sub vremi, ci a vrut să fie un om care domină vremile şi le imprimă o direcţie [6]. El nu se voia, însă, „luptător" (cuvînt care îi amintea „grosolane încordări de circ", nici „apostol" care se simte învestit cu un rol romantic. Cu toată buna credinţă, se declară dornic de a fi şi de a rămîne „un om ca oricare altul." Umilinţă şi suprem orgoliu. Căci misiunea cu care se simte investit îi vine din sinea lui. El nu se consideră trimisul nici unei puteri superioare, nu vrea să fie apostolul nici unei dumnezeiri, ci om ca oricare altul, şi totuşi misionar printre oameni. Misiunea emană din *el,* purcede din nevoia *sa* de a se mărturisi, de a se manifesta. Astfel, atunci cînd începe să publice în *Lupta,* după ce campania de presă împotriva *Năpastei* lui Caragiale a trezit într-însul nevoia irepresibilă „de a sări în ajutorul cui e atacat", şi, încă tînăr student la Iaşi, publică o fervent apologie a piesei, el o face nu dintr-un exhibiţionism deşert, ci cum va spune mai tîrziu : spre „satisfacerea unei elementare nevoi de a mă mărturisi pe mine, de a predica altora sau de a le transmite o preţuire sau un dispreţ pe care nu le puteam ţinea numai pentru mine". Aşadar, nevoia de a se mărturisi este asociată de el cu aceea de a predica. Misionarismul etic, ca şi cel social şi politic al lui Nicolae Iorga să-şi aibă oare, sorgintea într-o funciară necesitate lirică, a confesiunii publice ?

Adesea, adversarii savantului, sau mai curînd ai omului public, au văzut în spectacolul vieţii sale tocmai şi numai nevoia de spectacol. S-au remarcat, printre altele, slăbiciunea sa pentru ceremonii, demonstraţii, alaiuri, adunări, rituri. Chiar acumularea scrierilor, a publicaţiilor, a acţiunilor şi activităţilor de tot soiul în care, ca o proteic-monstruoasă făptură, se risipea rămînînd mereu acelaşi, a fost derivată din hipertrofia unui eu intemperant. Fireşte, în acea *apologia pro vita sua* care este *O viaţă aşa cum a fost,* istoricul protestează nu o dată împotriva celor care pun pe seama unor satisfacţii ale vanităţii ceea ce pentru el era „îndeplinirea, cu multă luptă şi multe suferinţe, a unui categoric imperativ moral". Dar acţiunea sa de regenerare morală a neamului, virtuţile pe care le promovează, cultul muncii pe care-l practică prin întreaga sa viaţă, întreg misionarismul său etic poartă semnele unui tempera-

ment, trădează caracterul pasional al unui ins care nu se vrea sacerdotul unui crez sau pontiful unei eclesii, ci care-şi caută şi descoperă necontenit noi mobiluri şi finalităţi, pentru energia care-l bîntuie. În fond personalitatea în veşnică plăsmuire şi exprimare de sine a acestui temperament, a acestui pasional, este aceea a unui artist.

Un fapt ciudat, dar nu inexplicabil, căruia-i putem atribui o valoare simptomatică este acela al adversităţii manifeste a lui Iorga, profet al regenerării morale, împotriva oricărui dogmatism etic. Adversitate asociată cu repulsia pe care i-o provoacă acestui mare *şcolar* — în sensul cel mai august al cuvîntului — instituţia scolastică, şi îndeosebi aceea pe care şi-o aminteşte el. De altfel dogmatismul şi pedanteria pedagogică sînt acoperite pentru el de acelaşi oprobriu. Sînt vicii congenere cărora le opune un dezgust ca şi o medicaţie estetică : „În toată lunga mea viaţă am avut un sentiment de fereală, un adînc dezgust, cu motive mai mult de estetică şi de eleganţă, faţă de dogmatismul greoi şi pretenţios pe care numai spiritele pedante, neputînd prinde ce e relativ, incapabil de a fi complet definit şi de a fi exprimat printr-o formulă, una singură şi fără greş, îl pot socoti ca un mijloc sigur de a găsi adevărul. Mi s-a părut că ai cu atît mai multe şanse de a te înşela, cu cît îţi e mai strictă preciziunea afirmaţiilor. Doar nesfîrşitele nuanţe ale stilului, cît le posezi — şi, dacă nu, de ce n-ai face matematici sau fizică ? — sînt date pentru a exprima tot ce e gîcire, ipoteză, lucru de reluat, de discutat, de schimbat cît de mult în asigurările noastre."

Text esenţial. Iorga judecă şi condamnă un întreg complex dogmatic ce se manifestă deopotrivă pe plan etic şi teoretic-ştiinţific. Mărturisirea sa ni-l revelează o clipă măcar pe estetul pe care l-a refulat şi-l va refula întotdeauna într-însul. O clipă, omul de gust, omul folosind criteriul estetic într-un proces al unui viciu etic, iubitorul eleganţei, apare în faţa noastră. În această calitate a sa, el face nu numai procesul dogmatismului şi pedanteriei ci, prin aceasta, atacă pretenţia de a închide adevărul în formule absolutizante, ba chiar şi pretenţia de a oferi un mijloc sigur de a găsi adevărul. Savantul şi profetul se dezice ? Artistul triumfă într-însul ? Ce drept mai poate avea

istoricul în susţinerea adevărurilor descoperite de el, misionarul în rigorismul moral propovăduit pentru epurarea moravurilor, dacă nici unul nu crede că există o formulă „una singură şi fără greş..." ? *Homo estheticus* nu este, prin condiţia sa, dogmatic absolutist. El opune relativismul celui care întrevede seria infinită a posibilelor, celui care susţine cu fermitate unicitatea necesarului. Iar posibilul se sesizează numai prin „nesfîrşitele nuanţe ale stilului". Artistul cuvîntului, stilistul este cel care — în confesiunea aceasta a lui Nicolae Iorga — îşi permite să aibă ultimul cuvînt. Lui i se dă primatul în exprimarea — mai exact, în explorarea prin cuvînt — a tot ce este uman. Acele „nesfîrşite nuanţe ale stilului" nu sînt doar decorul în stuc futil al unei construcţii. Ele sînt expresia cea mai adecvată pe care omul în căutarea umanului o dă căutării sale.

Căci textul comentat se continuă astfel : „Orice priveşte pe om nu se poate îmbrăca decît în forme, care să corespundă cu ceea ce în omul însuşi e aşa de aproximativ şi de supus prefacerilor celor mai neaşteptate şi celor mai felurite. A trata sufletul omenesc ca pe un corp cristalin, care neapărat şi oricînd înfăţişează aceleaşi fenomene, lămurite odată pentru totdeauna, e cea mai formidabilă din greşeli. El trebuie înţeles cu o nesfîrşită simpatie şi redat aşa încît să faci simţite toate tainele lui şi toate îndoielile cui caută, cu multă delicateţă şi sub povara multor întrebări, să-l descrie fără a-l falsifica, să-l facă priceput fără a pretinde că nu mai e nimic de găsit într-însul." Înţelegem, citind acest text, în ce sens istoria, pentru acest istoric, este primordial, *artă*. Orice tentativă de a *reduce* omul (printr-o abstracţie, printr-un mecanism, printr-o analiză mutilatoare) este sortită — după el — eşecului. Cunoaşterea prin „simpatie", menajarea „tainelor", exprimarea printr-un discurs stilistic nuanţat ţin de universul artistic. Iorga se apropie de omul pe care vrea să-l cunoască, să-i istorisească viaţa, să-l descoase pentru a-i descifra destinul, ca un romancier, sau eventual un psiholog care foloseşte diverse modalităţi ale înţelegerii sau ale intuiţiei. În sfîrşit, esenţială este găsirea *formei* celei mai adecvate, a formei literare care să corespundă cu ceea ce este aproximativ şi în devenire în om.

Ajungem aici la o zonă fierbinte, pasională, la un fel de *origo* al pasiunii lui Iorga. Am văzut că istoricul neagă să fi „învăţat" vreodată istoria. El susţine că s-a născut întru istorie. Şi, totuşi, pasiunea sa capitală a cunoscut un moment cînd a trecut dintr-o stare latentă într-alta manifestă. Or, trecerea aceasta de la virtual la real, apariţia conştiinţei de a fi istoric, de a face (în toate sensurile) istorie este una cu apariţia unei pasiuni ce nu este lipsită de legătură cu Poezia. Astfel istorisind cum a întîlnit Istoria Românilor, mic copil, în paginile cărţii „cu o ortografie demult moartă şi cu un spirit, fără îndoială, demn, sever şi naţional, dar *fără nici o putere poetică*, a bătrînului Laurian" (subl. noastră) el indică momentul apariţiei pasiunii istorice, drept identic cu acela al pasiunii pentru ceea ce e uman : „Nu, nu, — nu de acolo m-am făcut eu istoric, ci atunci cînd în mine s-a trezit puterea de a mă pasiona pentru tot ce a fost uman în oameni..." Iar altă dată va vorbi despre „nesfîrşita sa curiozitate şi iubire de sufletul omenesc..." Istoria, Poezia, Pasiunea pentru omenesc comunică, deci, între ele, în spiritul acestui cărturar. Pasiunea şi Poezia nu sînt doar adjuvante oarecare, ci ţin de însăşi substanţa mentală a istoricului şi a Istoriei. O carte de istorie (ba chiar istoria în sine) lipsită de poezie este vană, este o deşertăciune. Nu numai istoricul, ci şi profetul moralizator, şi chiar politicianul Iorga pornesc de la o asemenea viziune fundamental poetică a Istoriei. Poezia este o *putere* pe care antiestetul o recunoaşte, după cum cronicarul recunoaşte că istoria pentru el este artă. Dealtfel, ştiinţele toate, care trebuie să ne dea „necesara orientare asupra lumii, cer şi pămînt, puteri văzute şi mari nevăzute puteri misterioase...", toate trebuie să fie „frămîntate şi ele cu acea dispreţuită şi atît de folositoare poezie..." Deci, cu toată anatema pronunţată asupra estetismului „corupător", cu toate ruşinea de tot ce poate să pară divertisment, frivolitate ludică a artelor, libertinaj artistic, afinitatea pentru Artă, pentru Poezie, a acestui om este atît de radicală încît rădăcinile istoricului dintr-însul se alimentează din ea. Nicolae Iorga nu poate concepe Istoria decît bine frămîntată cu hulita Poezie.

7. TAINA ŞI CELE DOUĂ CERCURI ALE IMAGINARULUI

Aceasta nu înseamnă că istoricul va recurge la romanţarea, la poetizarea istoriei. Dacă, însă, în explorarea umanului, intuiţia „poetică" a diversităţii şi a devenirii trebuie să primeze, cu atît mai mult va fi ea necesară într-o scriere memorialistică, în cronica plină de riscuri pe care un cronicar o scrie pentru a pipăi cel puţin, dacă nu a revela, tainele unei „vieţi de om aşa cum a fost".

De mai multe ori, în memorialul lui Iorga, revine acest motiv al *tainei* omului, taina pe care orice scriitor trebuie să o „facă simţită" [7]. Predecesorii, strămoşii, cei morţi sînt primii purtători de taină. Existenţa pe care ne-o transmit este esenţial misterioasă. Tot ce ţine de sfera genezei participă la natura tainei. „Mai trebui ceva, aşa de puternic şi aşa de plin de mister, care e omul de naintea ta, omul de la care vii şi care, prin figuri pe care le-ai văzut, prin altele care n-au trecut niciodată înaintea ta, se înfundă în adîncul vremilor pînă se pierde în nesfîrşirea lor : părinţii, moşii, strămoşii, viaţa pe care ai fost chemat s-o duci, mai departe." În contactul cu trecutul, te împărtăşeşti din viaţa altora ; taina acelor vieţi — ca şi taina propriei tale vieţi — circulă prin vastul organism biologic şi spiritual al arborelui genealogic. Obsesia organicului nu este străină de acest sentiment al tainei. Dar după cum sînt taine fecunde, generatoare de viaţă, tot astfel sînt secrete, pseudomistere sterile. În amintirile lui Iorga (dar şi în toate evocările precum şi în istoriile sale care nu sînt, dintr-o anumită perspectivă, decît „vieţi" ale sale posibile, un trup lărgit al său) distingem două cercuri mari tematice, cercul fecundităţii şi al sterilităţii.

În istorisirile sale (înţelegem termenul în sensul său cel mai larg, identificîndu-l cu „prozele" scriitorului), Iorga se dovedeşte a fi mediocru în ceea ce retorica veche denumea *inventio*. Slab născocitor de ficţiuni, nu ne mirăm că simţea o adevărată „frică" în faţa povestirii. Mult mai înzestrat în ceea ce clasica retorică denumea prin *dispositio*, accentul cade în compoziţiile sale istorice mai puţin pe elementele *istoriei* cît pe acele ale *discursului*. Nu evocarea unei realităţi defuncte,

a unor personalităţi sau evenimente, nu *mitul* ci *dianoia* (în termenii aristotelici), adecă „ideea“, gîndirea poetică este esenţială în proza acestui scriitor. Or, dintre elementele discursului, deci structurile stilului său, ne oprim asupra celor aparţinînd sferelor tematice (dominante dar nu unice în opera sa) ale fecundităţii şi sterilităţii.

Ar fi eronat să atribuim unui rousseauism derivat şi tardiv o anume fervoare naturistă a lui Iorga, ca şi oroarea pe care o resimte pentru „strîmbături“, pentru artificii [8]. Nici o înrîurire nu explică ceea ce izvorăşte dintr-o sursă abisală. Mărturisirea afinităţilor şi adversităţilor este mai directă atunci cînd e vorba de trăirile copilului. Barierele sînt mai slabe şi povestitorul le transgresează cu mai multă uşurinţă. Iată, la depărtare de cîteva pagini, între ele, mărturia unei trăiri paradiziace şi a alteia infernale.

Fecunditatea grădinii, pe de-o parte : „Grădinile de flori... al căror dor, în oraşe îngrămădite, banal croite după acelaşi plan, purtat din ţară în ţară, l-am dus toată viaţa, urmărit de miresmele lor, pe cînd albinele îngreuiate de nectar îmi bîzîie la urechi şi toate culorile curcubeului îmi joacă înaintea vrăjiţilor ochi întorşi departe în urmă. E acolo nalba mare, roşie, triumfător deschisă, scoţînd în faţă spicul seminţelor albe, mărunte, cu mirosul lăptos, este condurăşul care-şi scoate înainte ciubo-ţica de un roşu-brun pătat cu galben palid şi trimite o aromă vie, proaspătă...“ Şi enumerarea continuă, pe îndelete, cu încîntare, a speciilor acestui paradis floral avînd virtuţile toate ale unei naturi domestice, virtuţi estetice, desigur, dar manifestînd altceva decît „frumosul“, o valoare supremă : fecunditatea. Toate acele „foi cărnoase“, „flori cărnoase“, „ruje învoalte“, „garoafele cu sepalele ca nişte trompe de fluturi, floarea potirelor profunde care îmbată“, trădînd sensualitatea vizionarului, exprimă triumful forţelor genezice ale firii. Dar grădina nu este doar a florilor — promisiune a rodului —, ci şi a fructelor. „În fund sînt cireşi şi vişini, — mai ales vişinii cu frunza lucioasă şi roşul transparent al fructelor acre ; sînt zarzăre cu carnea galbenă, moale, dulceagă, plină de mireasma de floare şi mai ales nalţii, impunătorii nuci cu întinsele ramuri creatoare de umbră, al căror miros puternic, iute, răspîndeşte în jur ca o atmosferă de profundă religiozitate păgînă.“ Atmosfera aceasta

cultică trimite spre arhaicele culturi ale fecundității. Paradisul — pentru care Iorga găsește cuvinte ce amintesc recunoașterea divină a perfecțiunii Creației, din *Geneza* biblică : *valde bonum* — este, cum se cuvine, din punctul de vedere al omului, un paradis pierdut. Toate culorile curcubeului din această grădină a Edenului apar doar într-o contemplare „vrăjită", retrospectivă.

Dar tot într-o asemenea privire în urmă apare infernul Școlii. Dascăl prin vocație, deci om al Școlii, Iorga găsește pentru instituțiile scolastice întîlnite în viața sa expresia celui mai violent dezgust. A atribui repulsia pentru acele școli, ca și imaginile abjecției prin care își reprezintă unele scene ale vieții de elev, unor experiențe traumatizante, ar fi facil. Trauma nu este niciodată provocată exclusiv de afară ; ea nu ne forțează dacă nu găsește în noi breșe. Or, iată ce simte copilul Iorga (mai exact ce-i atribuie el mai tîrziu copilului care a fost) atunci cînd începe să frecventeze clasa întîia primară de la Școala Marchian : „Începeam să am senzația aceasta : că nenorocul meu mă osîndise a intra într-un gang de întuneric, plin de șerpi de pe catedră, de broaște și șopîrle ca aceia din bănci și că, necontenit, an de an, pînă la o îmbătrînire morală înainte de vreme, trebuia să mă zbat în lipsa de lumină și umezeala lui". Culoarul întunecat, sîngele rece al batracienilor și reptilelor, senectutea timpurie și veșnică, dar, mai presus de toate, lipsa de lumină și umezeala sînt semnele sterilității osîndite. Școala este un spațiu malefic. Ea vrăjește ca și spațiul edenic al „grădinei", dar vraja pe care o emană este rea. Iorga revine, de multe ori, în amintirile sale asupra acestui *locum refrigerii* care e „marea stricătoare de gust, școala". El alege imagini din repertoriul infernal pentru a determina „muncile" școlarului : „...o, povară de stîncă a copilăriei mele, foc de iad în care au ars toate pornirile unei sprintene libertăți !" Loc al infamiei, al umilirilor, al „nesfîrșitei bondăneli chinuite și obosite a lecțiilor învățate pe de rost..." Totul este urît, mizer și dispus pentru a stîlci, a chinui sufletele. Instrumente de tortură : „acele urîte cărți de învățat pe de rost care se cheamă abecedar și gramatică" ; infernul școlar este o vastă temniță cu cămări pentru cazne : „...urîtul și scîrbosul loc de tortură, adevărată închisoare, în care căpătai ceva și din psi-

hologia deţinutului, al Liceului Internat". Nimic nu este scutit în clădirea însăşi a Şcolii de profunda aversiune pe care i-o poartă învăţatul. Catedra : „Însăşi făptura acestei alcătuiri neobişnuite îmi fu antipatică şi am urît-o totdeauna, ca un brutal mijloc de osebire, ca o piedică la comunicarea sufletelor, chiar atunci cînd eu eram acela care avea dreptul să se folosească de scaunul din faţa ei". Dacă însăşi catedra care îi va fi loc de oficiere şi amvon este detestată, cît de odioase îi puteau fi alte atenanse sordide : „...latrina era în toate privinţele ceva infernal, pe care-l puteai înfrunta numai renunţînd la orice sentiment de demnitate umană". După cum în „grădină" totul este pur, nevinovat, chiar în manifestările voluptos-sensuale ale unei firi esenţial erotice, la „şcoală" totul este impur, poluat. Căci „grădina"poartă binecuvîntarea rodului, pe cînd „şcoala" este purtătoarea maledicţiunii, sterilităţii. Semne ale spaţiului *sterp* : vidul, tăcerea, întunericul, umezeala, lipsa de aer (şi asfixia subsecventă), toate apar în acel tablou al şcolii de odinioară pe care ni-l prezintă Iorga. Desigur, atît trăirea copilului cît şi, mai ales, retrospecţia de mai tîrziu mitizează o situaţie, conform unor modele primare. Iată de pildă, cum se deformează amintirea sub presiunea modelului. Iorga despre şcoală : „Ne simţeam fiecare din altă lume : recreaţiile erau absolut *goale,* şi, după cît îmi aduc aminte, *tăcute,* în culoarele întunecoase, în curtea pietruită, aşa de înguste" (subl. ne aparţin). E evident că, într-o şcoală în care orele de curs erau, cum tot el ne-o spune, răvăşite de turbulenţa şcolarilor obraznici, recreaţiile nu puteau fi chiar atît de „tăcute". Dar pentru modelul acelui loc infernal era nevoie de vidul, de tăcerea şi întunericul recreaţiilor. Dealtfel, de aceeaşi temă a „şcolii" malefice ţin inscripţiile şi desenele „scîrboase", folclorul claselor şi al latrinelor, „exhibarea trupului în formele cele mai dezgustătoare", „asfixia morală", contaminarea cu tuberculoză şi „boli ruşinoase". Într-un asemenea mediu, firește nu poate rodi nimic, nici idei (decît ura pentru idei), nici inimă, nici trup. Totul este afectat de o stearpă „bătrîneţă şcolară precoce", stricat de dascăli şi elevi („aceşti reprezentanţi ai decăderii orientale). Umilit, rănit, fără un sfat, un ajutor, un sprijin, cu un sentiment acut al „nedreptăţii" ce i se face, astfel se proiectează Iorga în imaginea copilăriei traumatizate. Grădina însăşi apare, într-o seacă şi stear-

pă transpoziţie „şcolară", golită de substanţa ei, ca o umbră a ei infernală. Astfel, istoricul, se vede elev, desenînd la „planurile de grădină, înverzită la pajişte şi pătată cu negre rotocoale în locul copacilor".

Temele fecundităţii sînt multiple, grefîndu-se pe diverse tărîmuri ale experienţei lui Iorga. Să schiţăm cîteva din cele pe care le relevăm în sistematica stilistică din *O viaţă de om*. Exuberanţa naturistă din grădina cu flori şi fructe este identică cu aceea pe care o produce „Răsăritul". De sfera „Răsăritului" putem ataşa atracţia pe care o exercită asupra lui Iorga anumite zone ale Balcanilor şi, în deosebi „Serbia" pentru care manifestă o simpatie particulară. Dar mai importantă este (şi prin transferul pe planurile diverse ale ideologiei, ale acţiunii publice şi ale operei lui Iorga) tema „Ţerii" şi „Ţeranului" — privilegiată printre temele benefice ale fecundităţii. În interiorul „ţerii" sînt, însă, o serie subsidiară de „celule generatoare" ale unor oraşe, sate, ţinuturi etc. Apoi o taină fecundă învăluie unele locuri, acte, ceremonii, oameni. Se împărtăşesc din ea anumite alimente şi mai ales cărţile (pe care, cărturarul le *devorează*) ; unele locuri în străinătate precum Toledo, Grenada în Spania, Veneţia în Italia etc. ; unele persoane, de ex. : Odobescu şi tatăl lui Iorga.

Din sfera malefică a temelor sterilităţii fac parte toate „strîmbăturile", toate artificiile modei, ale falselor inovaţii şi împrumuturi. De asemenea, locurile în care oamenii se adună, vrînd-nevrînd, prea mulţi într-un spaţiu restrîns : „Hoteluri", „Gări", „Îmbulzeala" în general. Un fel de „îmbulzeală" odioasă vede şi în „politicianismul" parlamentar al României vechi. În sfîrşit, dacă Odobescu reprezintă pentru Iorga, un spirit fecund, răceala de piatră a lui Titu Maiorescu, şi mai ales aceea umedă, a lui Iuliu Maniu poartă, pentru el, stigmele sterilităţii.

O a treia categorie de teme este a celor ambigue în care fecundul şi sterilul se întîlnesc, se cuplează, ca într-o nuntă a Cerului cu Infernul. Astfel, cultul „Cărţii" e denunţat uneori ca „recea religie a cărţii". Ardealul şi, mai ales „ardelenii" apar sub îndoită ipostază benefic-malefică. Tot astfel „Stilul" este cînd convenţie artificioasă, cînd natura însăşi a cuvîntării umane. Chiar şi „Îmbulzeala", temă prin excelenţă malignă (ceea ce Al. Philippide, care în poezia sa a întreprins o *nekya*, o

coborîre în Infern, ar numi „holota obscură") poate să fie investită, atunci cînd se unește cu tema „Spaniei", sau a „Răsăritului", cu apanaje binefăcătoare pe lîngă cele răufăcătoare.

Așadar, în universul imaginar al lui Iorga, tot ceea ce comunică cu sursele, cu rădăcinile (în fond tot ce este *organic)* e investit cu o valoare pozitivă. Un sistem al comunicațiilor apare în sfera fecundității, sistem negat, întrerupt, gîtuit adeseori de anti-sistemul steril al *anorganicului.* Istoricul recurge direct la izvoare pentru că știe că în ele este — cu un cuvînt al lui Jakob Burckhardt — binecuvîntarea. Izvoarele purced de-a dreptul — ca să folosim de astă dată un termen mitic și goethean — din tărîmul misterios al Mumelor. Principii calde, vii, seminale prezidează tot ce este originar. Istoricul-artist se vrea purtătorul de cuvînt al acestor prezențe mute, ascunse sub straturile numeroase ale timpului. Istoria, pentru el, este o necontenită coborîre spre izvoarele prime. Iată o mărturisire elocventă a nevoii irepresibile de originar și de organic, în același timp declarație a necesității unei metode deopotrivă istoriografice și literar-artistice : „Și, tocmai ca să am simțul adevărat, impresia vie și caldă a acestei umanități trecute cu care-mi frămîntam gîndul, recurgeam totdeauna la izvoare, trăgînd din ele acest lucru, cu neputință de definit, pe care nu-l dau nici o sută de învățate dizertații una peste alta și fără care istoria în adevăratul și bunul sens al cuvîntului nu se poate face".

Temele benefice, malefice și mixte sînt dominantele profunde ale acestei proze memorialistice. Să urmărim cîteva din expresiile pe care le capătă ele în *O viață de om așa cum a fost.*

Iorga prezintă realitățile (lucruri, oameni, fapte, situații) benefice ca *aparținîndu-i.* Astfel, de pildă, „Răsăritul" : „Răsăritul, cu soarele lui cald, cu albastra lui mare, cu dumbrăvile lui de portocală, cu zîmbetul Adriaticei și cu munții unde s-a născut mitologia elenică, prin această ereditate (este vorba de descendența neamului Iorguleștilor din „oameni de la Pind, de la Adriatică" — n.n.) sînt deci așa de adînci ai mei..." Dealtfel, Balcanul acesta roditor, în universul imaginar al lui Nicolae Iorga, implică un raport totodată pragmatic și estetic al scriitorului cu natura. Iubirea de țărînă a istoricului este aceea a gospodarului care cată să o facă să rodească, și a artistului care o contemplă pentru a o fecunda într-altfel. Vorbind tot despre

strămoşii săi : „Ai Galeongiului au fost buni gospodari, făcînd ceva din nimic, şi iubirea mea nesfîrşită pentru orice unghi de pămînt *al meu* (s.n.), prietenia cu fiecare mugur şi fiecare colţ de iarbă, patima de a răscoli ţărîna, încîntarea privirii florilor pe care nu mă îndur a le culege, de la dînşii vin, de la aceşti harnici şi economici balcanici, care n-au iubit numai banul negoţului lor". Serbia se asociază la Iorga, întotdeauna, cu tărîmul binecuvîntat al coastei dalmatine. Vocea istoricului dobîndeşte inflexiunile fervorii ori de cîte ori, în rememorările sale, revine asupra acestui ţărm luminos al Adriaticei. Evocările sînt cînd ale unui pastelist delicat, cînd ale unui liric ce nu-şi refulează expresia patosului. Ca de atîtea ori cînd atinge o zonă sensibilă pentru el, a imaginarului, proza istoricului devine liric-poematică. În cele mai mărunte reminiscenţe dalmatine descoperi împletirea diverselor motive benefice. Iată, de pildă, această frază în care pomii fructiferi ai unei grădini meridionale, „ţeranii" balcanici şi atributele toate ale unei naturi-matrice sînt adunate într-o sumară evocare a unui modest eden terestru : „Uneori mă rătăceam pe cîmpul plin de cactuşi ţepoşi, deasupra căruia migdalii, lămîii şi portocalii îşi întindeau ramurile ; pe apele calde, în bruma apusului, se aprindeau felinarele de catarg ale vaselor în vizită, şi sunetele rugăciunii de culcare pluteau pe luciul desăvîrşit al apelor. Ţeranii întîrziaţi, trecînd pe caii şi catîrii lor, te salutau din treacăt cu un *dobr vecer*."

Amintirile lui Iorga sînt supuse unor atracţii irepresibile. Determinările sînt întotdeauna abisale. Chiar pornirile instinctuale, implacabil refulate, participă la magnetizarea prozei memorialistice. Voluptăţi senzoriale îşi găsesc expresia în proiecţiile ei [9]. Beneficul şi maleficul nu sînt accidente ale lucrurilor, ci aparţin substanţei lor. Imaginarul este nutrit, din belşug, de savoarea ori de fragranţa materiei. Culorile, de pildă, sînt trăite ca o revelare a intimităţii lucrurilor nu ca o simplă aparenţă a lor. E manifest caracterul profund senzorial al acestei proze. Viziunea magnetizată de cei doi poli — benefic şi malefic — ai imaginarului aparţine unui senzual care se ignoră ori se refuză pe planul conştiinţei sale, dar care nu se poate anihila pe plan artistic. Cînd încearcă odată să-şi amintească ce a „învăţat" într-o vară îndepărtată a tinereţelor sale la ţară, la moşia unchiului Emil, reminiscenţele transcrise sînt toate concupiscent

estetice : „Am văzut lupul stînd vara cinchit în marginea lanului de popuşoi. M-am culcat supt aria mirositoare de grîu aurit de care se izbeau bondarii greoi cu aripile roşii. Am privit, nu fără gînd rău, la fetele voinice care cărau snopii de spice, şi le-am văzut din nou, le-am auzit strigînd şi cîntînd, — altceva decît Rodica lui Alecsandri ! — în praful ridicat de batoza, în a cărei căsuţă verde cîte o bălaie nemţoaică de vîrsta mea urmărea cu ochii o rază de soare. Am asistat la prinderea în iaz cu volocul a nenumăraţilor peşti de argint. Am văzut vînîndu-se vrăbii cu ploaie şi o cucuvaie împuşcată m-a privit cu disperarea ochilor ei galbeni(...). În nopţile clare, ţintate cu stele, mi-a ţîşnit în faţă focul care ardea clăile unui proprietar nedrept (...). Am auzit hărmălaia ţiganilor, o clipă colonizaţi pe pămîntul lui Emil, care se băteau urlînd, cu copiii ca arme, ca să piară apoi ca pleava în cele patru colţuri ale lumii." Educaţia în natură a cărturarului pe care acesta o relatează cu o vădită complacere este aceea a unui Emil. Din nefericire pentru copilul Iorga, au fost rare aceste intermezzi rustice. „Recea religie a cărţii", a manualului scolastic, tulbură Arcadia copilăriei şi a adolescenţei sale.

O interpretare psihanalitică a „cazului" Iorga ar insista, fără îndoială asupra situaţiei *copilului fără tată*. Nicu Iorga, tatăl lui Nicolae, a murit pe cînd fiul său abia împlinea cinci ani. Mai tîrziu, va păstra despre tatăl său amintirea unei umbre şi, îndeosebi, a unei *mîini* : „În vedenia mea se vede numai umbra înaltă şi dreaptă şi mîna care, alintător, se întindea spre mine". Mîna aceasta „blîndă şi bună", ca şi unicul gest al mîinii care îl caută, iubitoare, pe copil, devine un fel de imago al Dispunătorului, al Providenţei. Tatăl pierind de timpuriu, copilul — foarte precoce, prea timpuriu matur — i se substituie. Am putea spune că o rădăcină cel puţin a misionarismului etic, social şi naţional al lui Nicolae Iorga purcede din acea mînă umbratică a tatălui cu care nu-i fusese dat să schimbe un singur gînd.

Imaginea tatălui este, aşadar, prin excelenţă, benefică. Ea încălzeşte, ca o umbră tutelară, orizontul domestic, ciudat, mai mult decît aceea, mult mai prezentă, multă vreme activă, a mamei. Acesteia, pe lîngă recunoaşterea virtuţilor austere, i se aduc uneori reproşuri abia şoptite, căci nu pare să fi fost,

pentru copilul Iorga, o sursă suficientă de căldură. Ea l-a tratat pe băiatul prea sensibil „cu multă disciplină şi mai puţină mîngîiere". Or, disciplina, chingile morale, ca şi tot ce aminteşte rînduiala pedagogică scolastică stă, pentru Iorga, sub semnul ordinei sterile. Nimic, în sistemul opresiv-didactic nu-l subjuga pe copil. El se simte astfel „fermecat", dinăuntru : „Eram desigur «fermecat», dar lumea farmecelor mele, singurele care mă sprijineau, era în fund, tocmai în fund, în comoara mîngîierilor cu ajutorul cărora singure lupta copilul palid şi şubred, asupra căruia, crescut bine de o mamă plină pînă la cea mai înaltă jertfă de simţul datoriei, nu se cobora nici una din razele care încălzesc sufletul şi-l întăresc pentru viaţă". Ceea ce-l va fermeca din afară, căci va corespunde cu „farmecele" lăuntrice este, înainte de toate, „orizontul ţerii", apoi „sfintele cărţi", şi unele locuri binecuvîntate (printre care unele oraşe italiene şi Grenada, deci Sudul organic opus Nordului rece şi abstract).

Dintre toate temele acestea, fără îndoială, expresiile ambivalente care înconjoară Cartea sînt cele mai interesante. Pe de-o parte, în diatriba generală împotriva Şcolii, a învăţămîntului din timpul său, care ucide sufletele, e înglobată şi aversiunea faţă de carte, faţă de „recea religie a cărţii". Desigur e vorba, înainte de toate, de „acele urîte cărţi de învăţat pe de rost care se cheamă abecedar şi gramatică", precum şi de toate bucoavnele şcolăreşti. Pe de altă parte, cartea este obiectul sacru al cultului celui mai pios, mai plin de fervoare, dar numai „cartea pe care un om o scrie pentru oameni". Cultul îşi găseşte cea mai desăvîrşită formă de expresie într-o adevărată odă înălţată cărţii. Ea îşi găseşte pretextul în evocarea lecturilor eliberatoare, dinafara şcolii. Şi după ce aminteşte *Cei trei muşchetari,* ca şi beţia spiritului prilejuită de asemenea lecturi, verbul lui Iorga prinde aripi : „O, sfintele mele cărţi, mai bune şi mai rele, pe care soarta prielnică mi le-a scos înainte, cît vă datorez că sînt om, că sînt om adevărat..." Şi oda către sfintele cărţi continuă pînă la finalul triumfal : „...biserica celor patruzeci de mii de glasuri care înalţă acelaşi imn, peste marginile morţii cui v-a scris, acelui mare şi nobil sfînt, martir totdeauna, care e idealul uman !". Adresîndu-se patetic celor patruzeci de mii de cărţi ale sale ca unor făpturi vii, salvate şi

adăpostite, Iorga făcea o profesiune de credinţă a cărei sinceritate nu poate fi pusă la îndoială. Retorica sa este aceea a omului făcut verb. Şi totuşi, cu o egală sinceritate proclamă altă dată, neîncrederea sa funciară în cuvîntul scris. Iată un text, din 1914 : „Nu cred în cărţi, nu cred în cei cari le scriu, nu cred în alcătuirile de vorbe ale nimănui. Cred în cei mari şi tăcuţi..." Contradicţie ? Da, dacă judecăm aserţiunile contradictorii pe planul unei logici sumare. Nu, dacă le judecăm drept discursul liric al unui pasional.

8. STILUL UMORAL

Pasiunile îşi au, de cele mai multe ori, corelatul în umori. Natură temperamentală, Nicolae Iorga practică, în mod obişnuit, diversele forme ale unui stil — pe care l-am putea numi umoral. Spontaneitatea scrisului său, oralitatea discursului, graba elaborării, toate probează primatul factorilor temperamentali în expresia sa literară. Cel care afirmă despre sine că n-a învăţat niciodată să citească şi să scrie, că aceste„ lucruri" i-au „venit de la sine", ar putea să spună acelaşi lucru despre scrisul său în genere. Acesta trădează debitul mai sărac sau mai bogat (mai curînd acesta din urmă) al unei vorbiri jaculatorii. Scrie cum *îi vine* ; niciodată nu se constrînge la respectarea unor convenţii stilistice. Pentru el, stilul este cu adevărat natura. Printre toate „strîmbăturile nereale", artificiile pe care le detestă, cele lingvistic-stilistice i se par cele mai odioase. Mărturiseşte a nu fi suferit nici în frageda pruncie obişnuita vorbire alintată, infantilă — deci prefăcută —. Vorbirea matură nu înseamnă pentru el doar cea a minţii, ci şi a simţirii, şi, nu în ultimul rînd, a simţurilor şi a umorilor. Prezenţa atît de sensibilă în scrierile lui Iorga a temelor pe care le-am numit benefice şi malefice este în strînsă legătură cu natura sa temperamentală — pe planul discursului său literar — cu stilul său umoral [10].

Nimic nu o dovedeşte mai bine decît reacţia umorală în contactul cu obiectele, situaţiile, fiinţele malefice precum şi expresia acelei reacţii[11]. Cînd vituperează împotriva „scrîntelii modelor şi inovaţiilor vane", el nu urmează doar o idee preconcepută, aceea a unui conservator adversar al oricărei inovaţii. Expresia sa trădează tulburarea profundă, organică stîr-

nită într-însul de orice artificiu. La limita nauseei, ca sub imperiul unei fobii maladive, suferă în locurile de aglomerare urbană ale civilizației tehnice, moderne : hoteluri, gări, îmbulzeli în săli, pe bulevarde. Parisul dominical, cu forfota vioaie a oamenilor ce se revarsă în împrejurimi îl înfioară : „...atîta lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor *bateaux-mouche* de pe Sena, încît groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat întotdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cît mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi". Dacă mulțimea haotică îi provoacă oroare, ca o imagine a instinctelor bestiale dezlănțuite, în schimb masa umană bine rînduită, în lungi teorii, în procesiuni ceremoniale, manifestînd pentru o idee, o credință, răspunde aspirațiilor sale profunde. Oriunde sînt mai mulți împreună în numele unei cauze e nevoie de rituri, susține el nu o dată. Aglomerarea urbană pe care o detestă este lipsită de factorul spiritual coagulant. E memorabilă, în acest sens, descrierea sosirii în Gara de Est și în Parisul sfîrșitului de secol trecut. O perioadă lungă îi este destinată, una dintre acele fraze-monstru în care iese la iveală psihologia labirintică a lui Iorga, precum și secreta voluptate artistică de a *spune* totul, de a *spune* toată viața pe care o trăiește, de a închide lumea într-o frază. „O gară vuind de lume, în care călătorii erau aruncați din proastele vagoane ale Companiei de Est, încălzite prin tuburi de plumb cu apă caldă, care, din ușa deschisă asupra unui frig cam ca la noi, ți se aruncau în picioare de să ți le sfarme dacă nu te păzeai bine..." — acesta este preambulul perioadei, introducerea într-unul din acele locuri rele, purtînd semnele damnării — forfota, brutalitatea, vuietul, frigul și căldura excesivă care rănesc sensibilitatea și stîrnesc fantasmele din subsolul imaginarului. Introducere într-o topografie care se anunță infernală, căci gara comunică cu bulevardul „înfășurat în muceda ceață de toamnă, din care va ploua necontenit, un miros de sufragerie în care abia s-a mîntuit o petrecere..." Remarcăm trecerea de la un registru senzorial la altul, de la impresia vizuală, la cea olfactivă, apoi din nou la cea vizuală. Imaginea Parisului, în nuanțe murdare, fumurii amintește impresionismul citadin al cîte unui tablou de Pissaro. Dar printr-o expansiune a perspectivei, foarte

obişnuită la Iorga, spirit eminamente asociativ care se foloseşte de mecanismele diverse ale contiguităţii în timp, în spaţiu etc. pentru a-şi lărgi sfera viziunii, trecem deodată din Parisul *fin de siècle* cu „o lume grăbită, chinuită, adăpostindu-şi supt umbrele cilindrele burgheze ori şăpcile muncitoreşti", în Bucureştii vremii. Legătura se face prin femeile pariziene care nu au în zilele de lucru „răgazurile societăţi noastre de deasupra, care trăia numai în serate şi picnicuri, cu doamnele vorbind moale în braţele ofiţerilor cu epoletele lungi de aur". Digresiune ? Nicidecum ! Acelaşi curent discursiv, doar cu modificări de sens (amintind articulaţiile liniei-ferate prin acul care dispune de o continuare a sensului sau de o derivare laterală). Desigur, tonul se schimbă odată cu perspectiva. Protipendada de pe Dîmboviţa şi „răgazurile" ei nu-i smulg, ca în alte dăţi, scriitorului, o imprecaţie, dar dispreţul se simte, tonul ironic stîrnit de „picnicuri" şi alte futilităţi înlocuind gravitatea — fie şi orifiată de infernul parizian — a tonului anterior. Apoi după acel intermezzo bucureştean, o nouă schimbare de ac, revenirea la Paris, la însingurarea tînărului studios „ca în mijlocul celui mai fără capăt pustiu" în forfota metropolei, pentru ca finalul amplei perioade să aducă o lumină mîntuitoare, un fel de redempţiune promisă în chiar locul damnării, în ceaţă, vuiet şi pustiu : „iată ce m-a primit în dimineaţa cînd am făcut cunoştiinţă cu cetatea imensă de unde atîta lumină mi se coborîse în suflet şi unde trăiau, inaccesibili, dar cu atît mai adoraţi, zeii mei literari, aşa cum îi cunoscusem unul cîte unul — parcă aş fi trăit ani de zile între dînşii, împreună cu Caragiale, Vlahuţă şi Delavrancea, eroii indigeni —, din paginile delicat ilustrate ale lui Daudet, în *Trente ans de Paris*". Fără să fie triumfal, finalul acesta descoperă, totuşi, în locul aparent malefic, virtuţile benefice ale oraşului-lumină. Apoi, să nu uităm că istoricul îşi revelează cultica veneraţie pentru „zeii... literari", intimitatea cu ei — români sau francezi —. Şi fraza-monstru care relatează sosirea tînărului român (făptură altfel cezarică decît arivistul provincial Rastignac sfidînd capitala de pe înălţimile de la Père-Lachaise), se încheie cu un graţios salut adus — prin trimiterea la o carte ! — Parisului.

Într-o altă perioadă, mai complicată încă decît aceasta,

scriitorul ne relatează impresiile spaniole din Grenada. Şi aici întîlnim îmbulzeală, cu ceea ce are iritant *turba*, dar avînd un rost festiv care o salvează şi îi dă un sens pozitiv : lumea e în stradă pentru că e în toi carnavalul. Scriitorul istoric porneşte de departe, de la ultimul calif al Alhambrei, nevîrstnicul şi izgonitul rege copil : „Cîntecul de durere al învinsului şi izgonitului îmi suna în urechi, pe cînd un călăuz familiar, ignorant şi netot, răspundea la întrebările mele distrase despre viaţa şi familia..." Oricît ar fi fost de „distrase", răspunsurile ghidului la nevastă sînt consemnate, iar faptul că aceasta n-are voie să lucreze în fabrică atrage reflecţii etnografice, de istoria moravurilor, cu referiri la femeile maure, la corride („cu caii bălăbănindu-şi maţele după dînşii şi cu buhaiul înţepat în spate"). Printr-o asociaţie cu vechile corride, e evocat carnavalul *actual* la care participă naratorul, şi care constituie prin paleta împestriţată-pitorească folosită prin ritmul de scherzo al frazării, şi nu mai puţin prin surpriza, ca de poantă, a finalului — partea stilistică cea mai izbutită a întregii perioade : „...o mulţime înebunită de carnaval se acoperea, ţipînd din trîmbiţe, cu fragmente multicolore de hîrtie şi se lega din balcoane cu fîşii ca din hîrzoabe, măştile defilînd spre satisfacţia mulţimii venite pînă şi din marginea unde ţigăncile aşteaptă pe călătorul străin ca să-i arate cum se poate danţa îndelung fără să se ofilească foaia de trandafir pusă supt călcîiul săltăreţ". Deşi, gramatical, fraza se încheie aici, punctul fiind menit să accentueze poziţia finală a poantei („călcîiul săltăreţ"), ca sens ea continuă în cele două fraze ce urmează, în care prozatorul amplifică brusc perspectiva înglobîndu-se, în imaginea „carnavalului", pe sine, exotic, cu barba şi blana sa, dar referindu-se şi la prezenţa sa într-un alt „carnaval" — evocat printr-o mişcare de translaţie care îi e familiară şi anume „vălmăşagul măştilor" politice. Ca şi în carnavalul din Grenada, în timpul guvernării sale Iorga a apărut drept altul („drept ceea ce *nu sînt*"), înstrăinat de sine. Nu putea lipsi nici din această frază, pe lîngă pitorescul evocării secret emoţionate, pe lîngă feluritele consideraţii, ascuţişul polemic al unei butade. Juxtapunere heteroclită în aparenţă, expresie stilistică a unei mari instabilităţi emotive ? Da şi nu. Deşi Iorga cunoaşte şi posedă arta enumerărilor delectabile, nu acumu-

larea detaliilor pitoreşti constituie valoarea stilistică a unei asemenea fraze, ci tranziţia rapidă a planurilor. În acest caz trecerea de la „cîntecul de durere" al regelui arab, la voioşia danţului iscusit al ţigăncii, şi de aici la amara reflexie a bătrînului înţelept şi naiv. Alcătuite gramatical prin coordonări şi mai ales subordonări (de completive, circumstanţiale diverse — cauzale şi finale cele mai adeseori), aceste complicate perioade nu sînt nicidecum mult hulitele „fraze încîlcite ale lui Iorga" (hulă de care se plîngea şi istoricul fără să se apere — şi bineînţeles, fără să renunţe la particularităţile sale stilistice). Aceste fraze-monstru nu urmează, desigur, sfatul maiorescian după care modelul (de sorginte latină) al frazei trebuie să demonstreze „brevietatea lapidară, vigoarea şi energia stilului [12].

9. ASIANISMUL ŞI ARTA PORTRETULUI

Nimic nu ne ajută să caracterizăm structura retorică şi stilistică a operei lui Iorga decît tocmai comparaţia cu aceea a lui Titu Maiorescu. Deosebirea între criticul Junimii şi istoricul-scriitor este — dincolo de cele temperamentale, caracteriale, de formaţie etc. — aceea dintre două modalităţi ale discursului. Schematizînd, deosebirea e între retorica sentenţios-apoftegmatică, lapidară, concentrată în elaborate rotunde, armonioase, clare, esenţiale, între retorica *aticistă* a unuia, şi retorica nemăsurării, a tumultuosului, a multiplelor sensuri, a pasiunii, a dizarmoniei, a fanteziei şi iregularului *asianic* al celuilalt. Cred că nimic nu explică aversiunea pe care şi-o nutreau reciproc cei doi mari bărbaţi cuvîntători ai culturii noastre ca această ireconciliabilă opoziţie retorică şi stilistică a lor.

„Asianismul" stilistic al operei lui Nicolae Iorga se vădeşte, printre altele, în arta portretului. O artă care nu se slujeşte aproape deloc de lecţiile caracterologice sau tipologice ale moraliştilor clasici, care introduce în desenul, întotdeauna şarjat, proiecţiile intuiţiei şi ale imaginaţiei, precum şi o puternică încărcătură afectivă. Afectele nu dau doar culoarea acestor portrete, ci organizează şi mai ales dezorganizează însăşi substanţa lor. Portretele lui Iorga pot fi privite şi ca ilustrarea sensibilă a raporturilor sale cu oamenii. Cu oamenii care au

fost (şi acestea sînt cele mai valoroase) şi cu contemporanii, cu care relaţiile fiind — în cazul său — inevitabil critice, portretele dobîndesc, un caracter net polemic, trăsăturile devenind fluctuante, de la un portret la altul al aceluiaşi personaj, după evoluţia raporturilor lui Iorga. Cele mai importante portrete sînt acele efigii în bronz sau gravuri în aramă, din *Oameni cari au fost,* în care cîte un modest culegător de folclor, ori inimos popă de ţară, dobîndeşte, printr-o proiecţie portretistică înnobilatoare, profilul sublim al unui imperator al cugetului. Tot astfel, lucrările istorice ale lui Nicolae Iorga sînt pline de asemenea portrete care fac dintr-însul un Saint-Simon al istoriografiei noastre. În cele ce urmează, vom face cîteva observaţii stilistice pe marginea unor portrete din *O viaţă de om aşa cum a fost* [13].

În dozări felurite, amestecul trăsăturilor fizice cu cele morale este întotdeauna prezent în aceste portrete. Sufletul este *forma* corpului, conform formulei aristotelice. Intuiţie străveche a in-formării fizicului prin psihic. Uneori, Iorga lasă să se străvadă prin înfăţişare viaţa lăuntrică ; alte ori fizicul este prezentat ca o mască ; în sfîrşit, trăsăturile fizice pot ascunde înşelîndu-ne asupra esenţialului.

Iată portretul profesorului de greacă, Leonescu : „...înfăţişarea, şi ca maniere, a unui episcop : solemn dar bun, emfatic dar zîmbitor, cu o cută adîncă între sprîncenele groase şi cu mîna în favoritele de tăietură rusească, bogate, de un adînc castaniu, pe care-i plăcea să le dezmierde, lăsînd să se audă, cu sau fără căscatul comod, un voluptos : «eh, eh !»". Portretul continuă, de fapt, prin intercalări anecdotice cu privire la nepriceperea profesorului de elină, dar insul se află în faţa noastră, viu, chiar şi prin aceste cîteva trăsături. Potretistul lucrează de astă dată, prin degradeuri. Trăsăturile sînt nuanţate făcîndu-se rezerve la cele care depărtează imaginea de modelul iniţial propus („înfăţişarea... unui episcop"), asociindu-se cîte două trăsături („solemn dar bun", „emfatic dar zîmbitor"). Ironia subiacentă (temperată şi ea prin bonomie amuzată), conferă acestor semitonuri, ca şi gestului — fiziologic şi moral — final, o alură caricaturală.

Cu altă fervoare este zugrăvit chipul lui A. D. Xenopol (portret la care se mai pot adăuga unele trăsături din textul

panegiricului rostit de Iorga la înmormîntarea istoricului, şi publicat în *Oameni cari au fost*). Xenopol fusese profesorul său la Iaşi, şi discipolul îşi aminteşte cum a urmărit îndelung la Copou pe cel care avea să-i fie dascăl : „... pe omul mărunt şi pătrat, cu faţa rasă între lungile favorite roşcate, cu ochii clipitori şi şireţi, care, tremurînd din picioarele bolnave, suia încet dealul, oprindu-se din cînd în cînd la băncuţele din poarta caselor". De astă dată fizicul trădează moralul în alt sens decît în portretul lui Leonescu. Înfăţişarea nu manifestă viaţa lăuntrică, ci o trădează în înţelesul grav al lepădării, al părăsirii. Făptura trupească a lui Xenopol, a istoricului cunoscut prin faima lucrărilor sale, îl dezamăgeşte pe copilul Iorga. Şi exprimînd acea veche decepţie, scriitorul desparte luminoasa imagine a istoricului, de larva sa corporală. Desenînd-o pe aceasta în culori crepusculare, trasînd lineamentele unei figuri foarte oarecare (om „mărunt şi pătrat"), foarte şters, singurele sale semne fiind cele ale decrepitudinii, portretistul pregăteşte exaltarea fiinţei spirituale : „Regretam că nu e fiziceşte altfel, căci nu-i văzusem încă figura în clipele cînd nemerirea şi reţinerea ideii o luminau întreagă, făcînd-o în adevăr frumoasă..." Totul anunţă în acest portret o revelaţie. Pornind de la presimţirea obscură, „instinctivă" din tinereţe, că în omul necunoscut, plat, se află ascunsă „o culme" trecînd apoi la schiţarea imaginii fugare a unei umbre, pentru a ajunge apoi la dezvelirea luminoasei figuri, mai reală decît realitatea, scriitorul îşi proiectează portretul în mai mulţi timpi, ca pe o aventură iniţiatică. După toate epitetele care consemnează şubrezenia fizică („şters", „clipitori", „tremurînd din picioarele bolnave") el transpune descrierea pe planul comparaţiei şi al metaforei — deci pe un plan al spiritualităţii ! — pentru a face apologia cugetătorului. Dar sublimarea expresiei ar produce o oarecare abstractizare a ei, o sleire a imaginii. De aceea, Iorga dă comparaţiei sale pregnanţă, folosind termeni îndepărtaţi de comparaţie şi mai ales, rezervînd o surpriză finală. Dar iată pasajul, introdus prin amintirea cursului pe care-l ţinea Xenopol la Facultate, vorbind „zdrumicat", fără o elocvenţă spectaculoasă, ceea ce măreşte strălucirea ideaţiei, căci cursul era interesant prin „gîndul acela luminos care cerceta lacom pe toate feţele ca un fascicol de raze scormonind din

reflector terenul sau dînd din înălţimea farului îndreptare vaselor pe mare..." Or, în finalul secvenţei Iorga revine brusc la planul foarte material, al fizicului în care surprinde de astă dată, mai direct decît expresia metaforică, spiritul personalităţii. Totodată, perioada se încheie printr-o poantă surprinzătoare, fiind construită, asemenea multor perioade ale lui Iorga, ca o curbă largă ce se termină în ceea ce s-ar putea numi o pleasnă de bici. Astfel, după ce exaltă „gîndul luminos" al lui Xenopol, se arată pe sine ascultîndu-l, dar preferînd să-i privească mîinile, „mîinile grăsuţe care păreau gata să sară pentru a prinde adevărul". Amănunt fascinant (revelînd dealtfel o fascinaţie) cu care e departe de a se încheia portretul lui Xenopol. Acesta continuă într-o dezordine aparentă a determinărilor, prin salturi necontenite de la teoriile acestui „cap filosofic aşa de bine înzestrat" prin „nobilul etic al tinereţii sale", prin „jocul... ideilor", la bucuria feţii care-i dă o ciudată asimetrie („...se răşchirau larg într-un zîmbet favoritele, devenite spirituale şi glumeţe, pe cînd ochiul suferind păstra obişnuita aparenţă tristă"). Istoria fanarioţilor, a luptelor cu turcii în care istoricul găseşte desfătare, succesiunea scînteilor electrice, indicaţiile şoptite dar şi versurile palide, pianul, pictura amatorului, particularităţile de limbă, totul, pînă la comparaţia profesorului care pîndeşte efectul vorbelor sale pe chipul ascultătorilor cu ochii lacomi, „cu voluptatea copilului care suge o acadea mult timp, urmărită în vitrina cofetăriei", totul *cristalizează*, formează în acest portret un conglomerat deloc amorf, deşi eterogen. Observăm, în acelaşi timp, că această *cristalizare* nu este regulată. Iorga nu reduce în nici unul din portretele sale, complexitatea individului (pe care după chipul şi asemănarea sa, îl vede proliferînd anarhic) la desenele simple, ordonate, ale vreunei tipologii, şi îndeosebi la aceea a moraliştilor clasici, şi totuşi figurile cele mai des întîlnite în aceste portrete sînt climax-ul, acumularea termenilor vădit ascendentă, antitezele şi oxymoronul (căci portretistul se complace în surprinderea trăsăturilor contradictorii) hiperbola (căci portretele fiind şarjate, exagerarea termenilor este frecventă) şi hiperbatul (care derivă din dorinţa scriitorului de a mai adăuga o notă finală, de obicei o poantă, după ce fraza sau perioada părea terminată).

Nu întotdeauna portretele sînt compozite, uneori ele sînt

concise, reducîndu-se la o formulă sumară, dar puternic evocatoare. Cîteva trăsături alese dintre cele care *fac imagine,* epitete ce nu sînt adeseori adjective banale, şi, mai ales, alăturări voit şocante de imagini alcătuiesc o schiţă de portret redus la linii esenţiale. Astfel : „...voinicul, sprîncenatul şi fălcosul răzeş Bădărău", în care proprietăţile fiinţei se cumulează pe linia robusteţii fruste, cu determinarea originii sale (nu a funcţiei, a meseriei care era de profesor) şi chiar, cu numele care dă prin rezonanţă, o impresie suplimentară de bădărănie. O altă nuanţă de ironie mai fin tăioasă, transpare din formula definitorie : „ochelarii albaştri de metafizician rutinat ai d-lui Mihail Dragomirescu". Observăm că ochii sau privirea joacă un rol însemnat în definirea personajelor memorialisticii lui Iorga. Dacă ochii sînt lipsiţi de lumină proprie, se înlocuiesc prin sclipirile artificiale ale ochelarilor sau prin sublinierea sprîncenelor. Iată alte asemenea figuri-măşti din care se văd ochii : „...figura de dac torturat, cu ochii războinici înfundaţi supt sprîncenele stufoase, a lui Grigore Tocilescu..." sau acea „nobilă figură de o rară fineţe, cu pletele creţe, sure, în jurul frunţii drepte şi largi ochi albaştri viorii, de o feminină dulceaţă..." a lui Odobescu, sau „strălucirea de piatră scumpă a ochiului profund albastru" la Delavrancea, sau, în sfîrşit : „figura încă rumenă supt asprul păr cărunt, cu ochii mici supt ochelari a lui V. A. Ureche, pe care nu se vedea încă nimic din teribila tragedie de familie care îl va zdruncina".

Alte portrete, mai ample, sînt construite pe cîte un paradox. De pildă, Caragiale apare — după o înşiruire de calităţi actoriceşti — drept un „romantic de formidabilă imaginaţie şi de un strălucitor capriciu", care totuşi s-a încăpăţînat în literatura sa să-şi calce firea în picioare, să fie „un clasic pînă la obsesie şi manie". Alteori, Iorga închipuie un portret-metaforă, luminînd abisul prin mijlocirea unei imagini fulgurante. Astfel, încearcă să surprindă umbra unui „trist mister" în „ochii adînci" ai lui Vlahuţă (din nou ochii !) „cîteodată străbătuţi de scîntei care răsăreau impresionant din întunecata faţă, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe..." O similară imagine, sugerînd îndepărtate perspective, în portretul lui Dobrogeanu-Gherea, „care părea că tîrăşte în piciorul bolnav o amintire

de ghiulea siberiană..." Portretul-metaforă mult mai laconic, este poate, cel mai revelator dintre toate. Căci sacrificînd amănuntele descriptive în favorul unei echivalenţe real-imaginare, portretistul procedează ca şi pictorul manierist Giuseppe Arcimboldi care construia chipul bibliotecarului din cărţi, al lui Rudolf al II-lea dintr-o combinaţie eteroclită de roade ale pămîntului, al lui Irod din leşurile pruncilor ucişi. Dar nu numai sumarele schiţe, ci şi portretele compoziţiei pot avea o asemenea structură. Exemplar este acela al elegantului Marghiloman (despre care în panegiricul din *Oameni cari au fost*, Iorga vorbeşte ca despre „o podoabă a vieţii noastre politice") a cărui tortură îi sugerează asocieri din domeniul luxului vestimentar : el „scotea fraze întregi de o perfectă tăietură, din impecabilul plastron al cămăşilor sale..." Grafismul delicat ironic al unui asemenea desen vădeşte caracterul insidios al artei portretului lui Nicolae Iorga.

Ca şi în tablourile vechilor maeştri ai picturii, istoricul se introduce adeseori pe sine în portretele pe care le desenează. Îl descoperim reflectînd şi reflectîndu-se mărit ca într-o oglindă parabolică, deoarece, gest esenţial, el se proiectează neîncetat pe sine asupra realităţii pe care o descoperă. Nevoia aceasta de *prezenţă activă*, de participare plenară la tot ce vine în atingere cu făptura sa, lipsa de interferenţă sau neutralitate, face ca în lucrările sale, aparent cele mai obiectiv-ştiinţifice, ca şi în mărturia memorialistică să fie dominantă o expresie lirică. Lirism de substanţă care, în pofida proastei conştiinţe a artistului, se manifestă. Acea dramatică încercare a lui Iorga de a ucide artistul în sine, pe care o semnalam, triumful idealului etic şi refuzul valorilor (şi a năzuinţelor) estetice, nu se soldează cu eliminarea acestora din urmă din universul său spiritual. Dimpotrivă, refulate, propensiunile estetice dau naştere acelor ape adînci ale lirismului care-şi caută expresia, în ciuda ideologiei restrictive, colorînd însuşi ethosul, dîndu-i o expresie patetică. Ethosul şi expresia, iată doi poli, doar aparent opuşi, ai literaturii lui Nicolae Iorga. Crezul moral, valorile propagate, virtuţiile luptătorului, cultul muncii, pînă şi rigorismul moral al celui care militează pentru epurarea moravurilor ca şi mesianismul său social, moral, ethosul naţionalist, tradiţionalismul conservatorului, temeiurile toate morale ale unei fiinţe ce şi-a creat o

etică de substituţie se vor încorporate în verb. Verb înflăcărat cu inflexiuni adeseori profetice. Credinţa lui Iorga este, înainte de toate, *mărturie* de credinţă. Mediocru om al faptei (desigur, mediocritate enormă a unui om la care toate erau marcate de o anume urieşenie), el era un mare om al cuvîntului.

10. EXPRESIA ARTISTICĂ A ETHOSULUI

În ce măsură *expresia,* la Nicolae Iorga, primează chiar în configurarea ethosului, ne-o dovedeşte printre altele o mărturisire pe care o face scriitorul în *O viaţă de om*: „Afirmarea credinţei mele — spune el — m-a readus la literatură pe care o părăsisem cu totul, nepunînd pe hîrtie ani de zile un singur vers, lepădîndu-mă de orice tendinţă în domeniul scrierilor de imaginaţie, şi neglijînd chiar, în toiul ocupaţiilor multe şi grele, orice contact cu o producţie de simplă imitaţie ştearsă". Aşadar, credinţa înseamnă pentru el afirmarea credinţei, deci literatură [14]. E adevărat că literatura aceasta justifică în parte afirmaţia gidiană, după care cu cele mai bune sentimente se face o literatură proastă (ceea ce se întîmplă, dar nu implică un revers, şi anume că, cu sentimente rele s-ar face neapărat o literatură bună.) Dar, dacă împins de nevoia exprimării crezului său moral şi moralizator, Iorga şi-a propus, conştient, o estetică pedagogizantă (în conformitate cu care scrierile sale literare subordonau adevărul şi ficţiunea unui ethos conservator-naţional, tradiţionalist), în schimb aceeaşi nevoie găseşte formele cele mai adecvate de exprimare infuzînd, pe de o parte, o atmosferă lirică unor scrieri ce nu erau prin natura şi obiectul lor poetice, şi activînd, pe de altă parte, robusta vînă epică a scriitorului, în operele de mărturie istorică, în care adevărul sever se alia cu ficţiunea delectabilă. Astfel, istoriile dar şi memoriile lui Iorga se prezintă ca un amalgam de *Dichtung* şi *Wahrheit* — ca să folosim formula goetheană — de poezie şi adevăr trădînd caracterul funciar vizionar al scrierilor istoricului profet şi misionar.

Profet ce predică în pustiu — aşa îşi apare sieşi — acest om care acumulează tomurile scrise cu fervoare peste alte tomuri, pentru ca să constate cu amărăciune că nimeni sau aproape nimeni dintre contemporanii săi nu le citeşte [15]. Tris-

teţile sale în această privinţă nu mergeau niciodată pînă la o veritabilă derută morală. Nici eşecurile care au marcat activitatea sa politică nu au dezarmat într-însul combatantul unei cauze pe care o credea indefectibilă. În această privinţă (ca şi în aceea a atitudinii faţă de valorile estetice) Iorga este structural asemănător cu dascălii săi transilvani, cu acei „corifei ardeleni" care — cum prea frumos ne spune el — „din fundul gropii umilinţelor lor cutezaseră a ţinti aşa de sigur stelele nemuritoare ale idealului". Dispreţul lui Iorga, ca şi al dascălilor săi ardeleni, pentru unele virtuţi estetice era programatic, dar superficial şi, în fond, considerînd scrierile, mai degrabă aparent. Sînt interesante de urmărit unele aspecte ale *lecţiei* transilvane pe care a asimilat-o istoricul.

Mai mulţi martori au istorisit cutremurătorul curs ţinut de Nicolae Iorga în ziua în care a aflat vestea nedreptei hotărîri de laViena privind mutilarea trupului Transilvaniei. Cînd bătrînul profesor a urcat la catedra — de pe care, de atîtea ori, fulminase, avertizase, mustrase — şi a anunţat înjumătăţirea Ardealului, lacrimi grele au început să-i curgă pe obrazul săpat de riduri apărute peste noapte, în barba căruntă de profet îmbătrînit. Nicolae Iorga plîngea pe ruinele unei opere la care din tinereţile sale pusese umărul, slujind cauza unităţii naţionale a românilor cum puţini au slujit-o. El îşi amintea, fără îndoială, în orele de cumpănă, zilele şi anii peregrinărilor sale din tinereţe cînd a descoperit cu uimire, cu încîntare, provincia fraţilor de peste munţi, mai apoi săptămînile laborioase petrecute în arhive şi biblioteci, scotocind după documente privitoare la istoria românilor din Transilvania, în sfîrşit lupta susţinută, în preajma primului război mondial, în presă, în cadrele Ligii culturale, pentru cauza Unirii.

În anii „vagabondajului său intelectual" tînărul Iorga a avut în Ardeal revelaţia care-l va marca pentru o viaţă întreagă. El a intuit din primele zile ale şederii sale printre ardeleni spiritul dominant al acestei *provincii pedagogice*. Transilvania i-a oferit cea mai importantă lecţie etic-patriotică, pe care a asimilat-o spiritul său. În drumul său, el descoperea — cum va spune — „o întreagă românime ardeleană, muncitoare, onestă, idealistă, crezînd în noi ca în Dumnezeu..." După acea călă-

torie (pe care o vor urma altele) Nicolae Iorga va deveni cu adevărat conştient de misiunea sa, de rosturile activităţii sale. Spiritul istoricului şi făuritorului de istorie a avut nevoie de acel contact, exaltant pentru el, cu „şcoala ardeleană", în sensul cel mai larg al acestei denumiri. Am putea spune că Iorga s-a descoperit pe sine în Transilvania. Cînd, mai tîrziu, va trimite îndemnurile sale celor din Ardeal, cînd va sprijini — în presă şi cu viu grai — lupta pentru eliberarea naţională a românilor din această provincie, el nu va face decît să plătească o datorie pentru lecţia pe care o primise de la ardeleni. În iulie 1902 apare la Budapesta *Luceafărul*. Nicolae Iorga trimite o scrisoare publicată în primul număr al revistei. „Sînteţi în luptă şi trebuie să luptaţi" — le scrie el ardelenilor. El însuşi primise îndemnul la luptă de la aceiaşi ardeleni.

Să urmărim cîteva aspecte ale *lecţiei transilvane* asimilate de Iorga. Evocînd figurile unor cărturari şi luptători ai Ardealului, el pune în lumină unele trăsături ale spiritului „şcolii ardelene". Nu întotdeauna panegiricele, portretele, evocările de diverse feluri ale lui Iorga au drept obiect personalităţi ilustre. Dar întotdeauna, fie că e vorba de un dascăl de la ţară, de un modest culegător de folclor ori de vreo faţă bisericească, arta de apologet — în sensul plenar al cuvîntului — face ca portretul, profilul personajului să dobîndească noblеţea unei efigii antice. Nu se putea artă mai apropiată conservării sub forma unor imagini exemplare a chipurilor unor „bărbaţi iluştri ai naţiunii" (expresia îi aparţine lui Iosif Vulcan), ca această artă a panegiristului Iorga.

Iată profilul unui cărturar ardelean uitat pe nedrept: Teofil Frîncu. Moţ care scrie „despre falnicii, cerbicoşii, neînduplecaţii moţi..." (N. Iorga, *Oameni cari au fost*, B.P.T., v.I., 1967; citatele care urmează după această ediţie). Asociat cu „blîndul şi blondul Candrea" (alt nedreptăţit al cărui nume rămîne gravat de Nicolae Iorga), Teofil Frîncu publică *Românii din Munţii Apuseni* (1888). Tot Frîncu publică o lucrare filologică: *Rotacismul la moţi şi la istrieni*. Din cazul moţului Frîncu, Iorga deduce însă o lecţie etică. Pe de o parte, exemplul pozitiv al cărturarului ardelean (în speţă moţ) care *nu uită*, care rămîne fidel rădăcinilor sale, care se întoarce iarăşi şi iarăşi la vatră. Pe de altă parte, o critică a intelectualilor din

celelalte provincii româneşti, şi îndeosebi, din Capitală, a acelor intelectuali care trăiesc doar în vîrtejul de vorbe trecătoare iscate de propria lor profesie. Dacă moţii „uită mai greu decît alţii ; adică nu uită nimic...", iar „cărturarii ce se ivesc între dînşii şi trebuie să-i părăsească, rămîn totuşi necontenit cu gîndul spre casă, spre văile înguste, spre munţii cu suişurile grele, spre gospodăriile curate, mulţămite cu sărăcia lor muncitoare..." (*op. cit.*, p. 6), în schimb, într-un contrast flagrant, altele sînt „apucăturile noastre de vorbă multă şi uşoară, de glumă care nu prea alege oamenii şi lucrurile de mulţumire cu plăcerea de fiecare clipă..." (id. ibid.).

Aproape toate portretele ardelenilor schiţate de Nicolae Iorga au un sens înalt pedagogic. *Lecţia transilvană* operează ca un avertisment, o mustrare sau o pildă. E ciudat cum, de cele mai multe ori, Iorga se disociază de persoana pe care o evocă, pentru ca, totuşi, să o ipostazieze ca un model exemplar. Astfel, de pildă, cu acel straniu fanatic transilvan care a fost August Treboniu Laurian („...trei nume curat, căutat, pompos latineşti — o adevărată proclamaţie, ascunzînd cine ştie ce apelative obişnuite prin satele de dincolo" — Iorga, *op. cit.*, p. 8). Iorga vede într-însul „un utopist". Lucrările acestui fanatic al latinităţii — printre care acel temerar *Tentamen criticum*, „o absurdă fantezie de limbă" (p. 8), ca şi *Istoria Românilor* ori *Dicţionarul limbii române*, plin de „cuvintele sucite pe cari nici nu le-a spus vreodată, nici nu era să le spună o limbă omenească, dicţionarul de contrafaceri romane, ca medalii antice false, ce ar fi fost bătute, însă, nu pentru cîştig, ci din pietate..." — toate aceste opuri uimitoare sînt considerate de Nicolae Iorga drept rătăciri ale unui spirit august, drept o „mare şi sfîntă greşeală". E interesantă şi profund adevărată interpretarea pe care istoricul o dă rătăcirilor sublime ale acestui ardelean, ca şi celor de o seamă cu el. Era nevoie de o mare jertfă — aceea a lui Gheorghe Lazăr, a lui August Treboniu Laurian şi a altora —, era nevoie de un vis îndrăzneţ ca acela al restaurării Romei în sînul poporului român, prin purificarea a ceea ce era corupt într-însul, pentru ca zidirea culturii naţionale să se poată efectua. Atît Gheorghe Lazăr, întemeietor al şcolii româneşti, cît şi prea puţin cunoscutul Teofil Frîncu despre care Iorga ne relatează că a lăsat cu limbă de moarte ca în căsuţa lui din Ţara Moţilor să se

deschidă o şcoală, precum şi August Treboniu Laurian, vizionarul fantast al Romei *reddiviva,* au crezut cu tărie în necesitatea *şcolii* pentru realizarea pe scară naţională a idealului pe care-l nutreau. Acest ideal frîngea realitatea, nu ţinea seamă de multe date concrete. Era, însă, asemenea tuturor viziunilor eschatologice, o idee-forţă. „Credinţa că suntem mai mult decît eram ne scăpă de o sigură pieire" — spune foarte frumos şi drept Nicolae Iorga (*op. cit.,* p. 11).

Desigur, August Treboniu Laurian a murit cu tristeţea neîmplinirii visurilor sale. Roma viitoare, cetatea pură a viziunii sale eschatologice, nu cobora pe pămînt. Dar în România timpului său, lecţia acestui „utopist", batjocorit, neînţeles, abia putea să fie înţeleasă de unii. Ardeleanul a murit crezîndu-se înfrînt de neînţelegerea vremii, ca un Don Quijote al unei admirabile cauze. Asemenea lui a murit şi Timotei Cipariu care şi el a fost apărătorul romanităţii desăvîrşite, nepătate, eterne şi imutabile ca însăşi Roma. Intransigenţa acestor făpturi profetice e admirată de Iorga. Profetismul său derivă din acela al ardelenilor, chiar dacă nu nutreşte aceleaşi fervori ca şi dascălii săi.

Dar, Nicolae Iorga are înţelegere şi pentru minorii spiritului transilvan, pentru acei condeieri, dascăli sau popi, ori umili ţărani care păstrau vie flacăra iubirii de ţară într-înşii. Astfel, descoperă în Ardeal o categorie a scriitorilor „pentru popor". Ion Pop-Reteganul era unul dintre aceştia. Se pare că Iorga îi atribuie lui Caragiale intenţia de a ridiculiza tipul dascălului ardelean, luîndu-l drept model tocmai (chiar şi în diformarea caricaturală a numelui) pe Reteganul. Dar Chicoş Rostoganu e o făptură grotescă, pe cînd dascălul din Reteag era un candid care a dus o viaţă tăcută şi smerită. Ingenuitatea amintirilor sale, a povestirilor sale este desăvîrşită. Pentru Iorga, el „nu era *povestaş,* cît scriitor poporan, moralist..." (*op. cit.* p. 90). De fapt, intenţiile moralizatoare evidente nu pot ascunde pe deplin plăcerea „povestaşului", încîntarea celui care rosteşte cuvintele necesare. Cînd necesitatea morală găseşte expresia sa delectabilă, ea dobîndeşte virtuţi estetice. În ierarhia valorilor la care aderă el, expresia estetică nu primează, desigur, asupra eticului. Dar ethosul însuşi îşi caută şi află expresia artistică adecvată, după cum istoria pentru acest cronicar este o artă.

Dealtfel, însuşi crezul la care aderă Iorga, concepţie „idealistă, activă“ (cum o denumeşte el) nu avea, oare, la bază, o „neuitată iniţiere literară“ ? [16]. Această iniţiere i-a fost prilejuită în tinereţe de lucrarea sa despre Philippe de Mézières. De la acea lucrare pînă la *Istorologia umană* a ultimelor zile, practica sa literară va trăda, de atîtea ori, inconştient, doctrina sa literară. Potrivnic artei contemporane, iconolatru în tot ce priveşte „bunele“ tradiţii, iconoclast în tot ce priveşte „relele“ inovaţii ale timpului, Iorga a preferat conştient valorilor estetice, valorile morale, codul său personal, adevărul ştiinţific, pragmatica unei activităţi pedagogice închinată realizării „idealurilor“. Dar verbul său desminte de atîtea ori preferinţele doctrinare. El cunoaşte, astfel, atît de bine, ceea ce numeşte „valoarea cuvîntului în sine“. Pe magistrul său Xenopol îl mustră (cu cîtă îngăduinţă, însă !) că n-a cunoscut această valoare a „cuvîntului în sine“, că n-a avut „simţul literar înăscut al fiecărui sunet pus lîngă alt sunet, însemnătatea alăturărilor sugestive şi a indicaţiilor şoptite, dincolo de care o lume întreagă se deschide de la sine, cu toate formele ei...“ De fapt, acest simţ nu-i lipsea lui Iorga şi, ceea ce este mai semnificativ, nu-i lipsea nici conştiinţa necesităţii acestui simţ literar pentru ca istoria scrisă să fie, cu adevărat, artă. Găsim în această frază rostită în treacăt, ca o rezervă la configuraţia spirituală a unui om dealtfel preţuit — o adevărată declaraţie estetică a credinţei în valoarea cuvîntului *în sine,* ba chiar şi a eufoniei vocabulelor, a sunetelor, valoare nu numai formulată a formei, ci şi substanţială. Căci, după Iorga, o nuanţă sonoră, o „alăturare sugestivă“ de sunete sau vocabule „deschide“ un univers al reprezentărilor. Găsim în ultimele sale note la amintita *Istorologie,* următoarea frază : „Aş fi vrut, din partea mea, să am mai mult talent poetic pentru a fi mai aproape de adevăr“. Expresia care conferă valoare poematică unor fragmente de proză, dă secvenţelor epice puterea de a revela adevărul sau a constitui viziuni cosmice.

Opera memorialistică a lui Nicolae Iorga e plină de asemenea expresii fericite. De la cele mai simple formule sugestive (iată cîteva : „Agripina, aşa de dulce, zăbovea o fetie întîrziată“, „...murise turbată mîţa bătrîioară şi fricoasă care fusese

Lenţa Strojăi" ; „enormul liric, blînd ca un prunc" — poetul Odobescu ; „ palidul pandişpan cu mirosul boieresc şi vulgara turtă dulce bună, fiartă în miere, aromînd a piper...") pînă la frazele complicate structural, dintre care am analizat cîteva. O nuvelă este rezumată într-un racursiu viguros, privind iniţierea puberului în „taina căsuţelor din mahala unde privighetorile cîntă nebune prin desişuri, iar, în nopţile cînd acopere cu un văl icoana, cîte o croitoreasă căreia-i e frică să doarmă singură, se roagă frumos să-i cumperi o pălărie nouă de la modistă, dar să te faci că n-o cunoşti pe stradă". Fraze în care Iorga se supără, adoră, plînge. Dar, dincolo de versatilitatea umorilor, dincolo chiar de acea proiectare pururi lirică a fiinţei sale asupra obiectului reprezentat, conform unei metode conştient urmate, rămîne constantă evidenta voluptate stilistică a artistului care degustă alăturările sugestive, care cunoaşte valoarea *cuvîntului în sine*. Astfel iau naştere acele pagini simfonice, acele labirintice secvenţe închizînd o lume — ca unele tablouri flamande — în cuprinsul cîte unei fraze dilatate la exces, dar care se dovedeşte atît de sever comprimată atunci cînd cîntăreşti masa celor acumulate într-însa. Tinereţea toată a unui erudit înainte de vreme, a unui artist care se ignoră ori se ruşinează de propriile sale iscusinţe, cu voluptăţile-i toate, răsare într-o asemenea frază, în care dimineaţa pariziană, cu prospeţimea de început de lume, pare un izvor al Juvenţei, iar Sena îşi cară şlepurile pitoreşti burduşite cu marfă şi „purtînd pe covertă toată familia căpitanului, plus cîinii, pisicile şi bucătăria lui", în timp ce sus pe cheiul cu pietre-sure, deşirat, subţiratic, palid, cu ochii plini de o duhovnicească hulpăveală, tînărul român scotoceşte înfrigurat printre cărţile de pe tarabele buchiniştilor, temeinic cunoscuţi, de la polonul cu note de muzică, purtîndu-şi ciudata coadă sură împletită pe spate, pînă la cea din urmă din grasele cumetre cu bonetă neagră, pe a căror faţă stacojie erau însemnate toate vînturile de pe apă, iar nasul, de un roşu mult mai pronunţat trimitea şi la frecvente şi abundente libaţii la multele cîrciume din faţă, pentru ca, odată împlinit ritualul matinal fericitor, „prada seducătoare" să fie dusă acasă şi să înceapă ziua de muncă cu binecuvîntarea cărţilor.

Nici unul dintre prozatorii noştri din prima jumătate a secolului al XX-lea n-a dispus — ca să folosim o imagine din lumea muzicii — de atîtea găuri la flautul său, de un registru expresiv atît de întins ca Nicolae Iorga. Arta metamorfozelor expresive face ca uimitoarea bibliotecă a lucrărilor istoricului să închipuie feţele nenumărate ale unei singure fiinţe proteice. Masă colosală de cuvinte în interstiţiile căreia pare să nu se fi strecurat niciodată — ca de atîtea ori în discursul lui Vasile Pârvan — o tainică tăcere.

Sau poate totuşi ? Sînt locuri rare cu adevărat, în confesiunile lui Iorga, în care acesta pare să dea tăcerii primatul ce i se cuvine... L-am văzut, la începutul cercetării noastre lucrînd în liniştea izolării, „la o parte de orice zgomot", trăind doar viaţa pe care o scria. Iată-l însă, altă dată, descoperindu-se în inima însăşi a Tăcerii. După ce relatează palidele amintiri pe care i le-a lăsat tatăl său mort, se vede copil, asistînd de sus, de la o fereastră unică, la defilarea cortegiului funebru : „Nici un zgomot, nici un cuvînt. Toate amintirile mele vechi sînt cuprinse în tăcere, în tăcerea absolută. Îmi pare bine că aceste rînduri şi ele tac. Pe strada aceea fără capăt pentru cît orizont mă cuprinsese pînă atunci, trec cruci înalte şi prapuri se mişcau în vînt şi, înainte de a vedea ce trebuie să vină în urmă, un braţ milos mă trase violent în urmă. Trecea tata..."

11. EXCURS: NICOLAE IORGA SAU DUHUL ISTORIEI

Iată-l, uriaş, cu barba căruntă, sălbatică, asemenea Demiurgului din viziunile lui Blake, dar umanizat în redingota unui alt veac, îmbrăcăminte rituală impusă, parcă, de magisteriul pe care-l oficiază, intrînd într-o sală a Bibliotecii Academiei şi preschimbînd-o, prin simpla sa apariţie, într-o imensă galerie cu strașnice arcuri de piatră sprijinind bolta, cu ziduri nesfîrşite încărcate cu rafturi purtînd in-foliile secolelor, ca în acel bizar tablou milanez al lui Gianfilippo Usellini, *Calul troian,* în care o asemenea navă-bibliotecă este populată cu făpturi baroce — savanţi în togă, nobili, purtînd mantile, înconjurînd şi contemplînd nedumeriţi un enorm cal de lemn —, în timp ce, dea-

supra lor, deasupra cărţilor nenumărate din rafturi sub arcadele vaste ale sălii, zboară în cerc cîteva păsări albe urmărite de un om volatil, şi sus de tot, încercînd să spargă bolta se avîntă un Pegas, un cal alb înaripat, singura făptură cu adevărat luminoasă, privită cu ochi aprinşi de un bărbat al cărui chip bărbos, preapămîntean, domină întreg tabloul.

Nu l-am văzut niciodată la faţă, dar aşa încerc să mi-l închipui. L-am întîlnit, însă, demult, în cărţile sale pe care tatăl meu, mare admirator al savantului impunător ca şi al luptătorului şi dascălului de la Vălenii de Munte, mi le punea în mîini, copilului ahtiat de verbul tipărit ce eram. Îmi amintesc acele zile de toamnă transilvană în care sub coroana aurie a arinilor din Dumbrava Sibiului înaintam, cu creionul în mînă, prin desişul stufos al *Istoriei imperiului otoman* în tomurile publicate la Gotha, şi apoi prin cele patru volume din *Essai de synthèse de l'Histoire de l'Humanité*. Văd, mai apoi, ziua în care, uimit, am descoperit corpurile mari de bibliotecă dintr-o sală a Bibliotecii universitare din Cluj în care erau depozitate fără îndoială nu toate, dar o bună parte din scrierile prodigiosului învăţat. Tot astfel, ca despre un om scotocind necontenit printre cărţile omenirii, mi-au vorbit despre el cei care l-au cunoscut de-aproape. Printre aceştia, Ion Chinezu, cărturarul de frumoasă amintire, care — pe timpul studenţiei pariziene — lucrînd la Bibliothèque Nationale, îl ajuta, ca şi colegii săi veniţi la Fontenay-aux-Roses, pe marele profesor, să-şi adune cărţile de care avea nevoie în cercetările sale. Pe masa ce îi era rezervată îl aşteptau, în fiecare zi, între patruzeci şi cincizeci de volume — cărţi, broşuri, colecţii de reviste — pe care le comanda prin tinerii săi colaboratori. Un funcţionar de la Bibliothèque Nationale care aducea volumele din depozit dădea din cap cu uimită admiraţie : „Profesorul cere mai multe titluri decît oricare alt cititor, chiar şi decît domnul Paul Hazard care se hazardează pînă la treizeci pe zi !".

Dar nu numărul mare, nu cantitatea este cea care ne umple de stupoare, ci ochiul sigur descoperind cotloanele ascunse, prăfuite, ale unui castel de cărţi moarte, filoanele preţioase, şuviţele de apă vie prin care totul poate să renască. Cu adevărat eruditul acesta, profesorul acesta era un vraci ! Putem vedea într-însul ultimul mare cronicar al Europei, con-

tinuator nu numai al lui Neculce şi Miron Costin dar şi al lui Villehardouin, Froissart şi Commines, dar încă nu-i de-ajuns. Putem să-l urmărim, de departe, în truda lui, ca pe un *bos suetus ad laborem,* anagramă ironică a numelui lui Bossuet, alt mare muncitor, dar încă n-am deslușit arcanele personalității sale. Nu este într-însul ceva din apetitul, din bulimia intelectuală a enciclopediștilor din Secolul luminilor, din pofta lor de a devora cărți, de a acumula fapte, de a construi unicul edificiu potrivit naturii umane, edificiul culturii? Dar mai descoperi în chipul şi în gesturile sale o febrilitate pe care raționalii cugetători din secolul al XVIII-lea nu o aveau, o fervoare romantică explicabilă nu numai prin umorile temperamentale, prin caracterul pasional al omului, ci şi prin magma ardentă care menține spiritul său într-o stare permanent eruptivă. Astfel, de la smeritul şi răbduriul copist al veacului de mijloc, prin istoricul şi eclesiastul baroc, apoi prin vizionarul romantic pînă la modernul filosof al istoriei, autorul *Istoriei românilor,* al *Istoriei literaturii românești,* al atîtor istorii ale instituțiilor, ale popoarelor, i-a incorporat pe toți, ca o adevărată Istorie a culturii umane făcută om.

Pentru ca să fie posibilă o asemenea transmutare, o atît de rară comunicare a firii cu arta, trebuia ca acest om să fie înzestrat cu haruri deosebite. Cînd tînărul Blaga, sosit în București, cu timiditatea ardeleanului ce înaintează şovăind pe Podul Mogoşoaiei, îl cercetează pe acela care avusese cuvinte de laudă pentru necunoscutul poet al *Poemelor luminii,* îl vede „crescînd în justele sale dimensiuni asirobabiloniene" şi îl urmărește în obişnuitele sale îndeletniciri de la redacția *Neamului Românesc,* corectînd, scriind, glumind, dînd ordine, mustrînd, totul concomitent, ca o „uzină, ce-şi declanşa subdiviziunile autonome". Mai curînd decît cu o uzină, el poate fi asemănat cu o forță a naturii, cu unul din acele elemente sau „rădăcini" ale firii care — asemenea apei — există, în acelaşi timp, în diverse „stări" acționînd şi comunicînd cu întreg universul. Numai acest caracter *elementar* al său explică virtutea esențială a acestui cărturar, capacitatea sa excepțională de a da viață cuvîntului. Muncind în biblioteci, printre cărți, descifrînd vechi manuscrise, el aduce cu sine creația care dă viață. Litera ucide, spiritul vivifică. Farmecul defunctelor imperii, tot ceea ce isto-

ria cuprinde în sine ca un muzeu al deşertăciunilor, cu atmosfera ei permanent crepusculară, e un farmec al morţii. Nu poţi integra istoria vieţii decît printr-un efort simpatetic, printr-o participare-evocare a ei. Închis în biblioteca plină de cărţi moarte, istoricul s-ar condamna la o existenţă agonică, aceea a arhivarului, sau a muzeografului conservator de fluturi prăfoşi, dacă n-ar apare din cînd în cînd istoricul vivificator, cel care prin cuvîntul său provoacă resurecţia.

Să deschidem oricare dintre cărţile marelui istoric, să citim cel mai mărunt dintre articolele, dintre notele sale, o însemnare pe marginea unui document şi ceea ce ne izbeşte înainte de toate este intensitatea *vieţii* pe care o au cuvintele sale. O întreagă epocă devine o prezenţă sensibilă printr-o metaforă. Dar nu e vorba aici doar de darurile cuvîntătorului, ci de o întreagă conformaţie a spiritului care, mai presus de orice, este *dătător de viaţă.*

Prin ce s-a confundat geniul acestui om cu geniul Istoriei pînă într-atît încît cuvîntul său, al omului din veacul său, prezent în toate frămîntările vremii sale, a fost în stare să infuzeze viaţă lucrurilor, fiinţelor, instituţiilor moarte?

Înainte de toate, prin faptul că a înţeles marea calitate a *izvoarelor.* Nu numai a izvoarelor istoriei, pe care cu neistovită sete le-a adunat, le-a cercetat, pe care le-a cultivat cu pietate. A înţeles rostul izvoarelor omenirii, al permanenţelor subiacente fluxului istoric. Fără să scrie o filosofie a istoriei, toate lucrările sale poartă — ca un filigran — lineamentele unei asemenea filosofii. Or, în tot ceea ce devine, acest istoric căuta ceea ce *rămîne.* De aici, pasiunea sa pentru elementele durabile, pentru permanenţe. Solul, poporul, ideea constituie pentru el astfel de permanenţe. Ele sînt izvoare ale istoriei în realitatea ei, izvoare de care istoricul trebuie să se apropie pentru a înţelege Historia în adevărul ei.

Apoi, este credinţa în „unitatea absolută a vieţii omeneşti în orice margine de spaţiu şi de timp". În ultimele luni ale vieţii sale, în timp ce furtuna războiului zguduia temeliile Europei, cronicarul destinelor ei lucra la *Istoriologia umană* din care ne vor rămîne doar pietre răzleţe ca dintr-un templu neterminat. Una din ideile fundamentale ale acestei ultime opere este aceea a unităţii în timp şi spaţiu a vieţii istorice. De

aici metoda istoricului, aceea a aflării „similitudinilor", „paralelismelor" şi „repetiţiilor" pentru a depista, ceea ce numim azi structuri. Duhul istoriei se manifestă „peste toţi şi prin toţi". Întotdeauna generalul primează asupra particularului. În sfîrşit, descoperirea permanenţelor înseamnă înţelegerea devenirii, înseamnă posibilitatea resurecţiei prin istorie a timpului pierdut. Căci aceste permanenţe „unesc prin timp şi spaţiu capitolele organismului în mers care e istoria, ele stau îndărătul divergenţelor care te izbesc mai întîi şi a capriciilor care atrag curiozitatea. A te sprijini pe ele, înseamnă a adăuga un schelet solid la ceea ce pare supus tuturor fluctuaţiilor. A le desprinde din ţesătura complicată a istoriei înseamnă a pune notele fundamentale ale adevăratei ei comprehensiuni."

Nu poţi însă înţelege fără să iubeşti. Fără să iubească, istoricul rămîne doar un paznic al deşertului. Nicăieri dragostea nu e mai evidentă decît în *Oameni cari au fost* şi în *O viaţă de om aşa cum a fost*. Nu este om de bine pe pămîntul acesta românesc căruia autorul admirabilelor portrete şi panegirice să nu-i fi găsit rostul într-o galerie a „bărbaţilor vrednici ai neamului". Dascăli modeşti, folclorişti, popi cu rîvnă în lupta naţională sau propăşirea culturii, scriitori şi gospodari, învăţaţi şi simpli oameni de bunăvoinţă au dobîndit prin unealta măiastră a artistului o efigie săpată în marmură sau aramă nepieritoare. A lăuda un efort, a închina un gînd unui om oricît de umil, dacă acesta a binemeritat de la patrie printr-o faptă a sa, înseamnă a cultiva un ethos al creaţiei şi al construcţiei.

Dar toate acestea : coborîre spre izvoare, evocare istorică, deschidere spre universal, căutare a durabilului, a permanenţelor, a temeiurilor etice, se fac în viaţa acestui om al cuvîntului *prin cuvînt*. Prin verbul său înflăcărat, adeseori profetic, artistul încearcă să plăsmuiască viitorul în măsura în care încearcă să dea formă vie trecutului.

Victimă a istoriei, el este mult mai mult decît un biet om sub vremi. Este omul care a vrut să stăpînească prin geniul său vremile.

Acest om se numea Nicolae Iorga.

MONUMENTUL LUI VASILE PÂRVAN

„Ci Destinul a voit ca el
să plece încununat."

(In memoriam)

1. ESTETICA TĂCERII

Tăcerea poate fi asumată de o conştiinţă preaexigentă, ca un destin. Unii aleşi ai poeziei moderne — Rimbaud ori Valéry, Blaga sau Barbu — au avut o vocaţie a tăcerii pe care au cultivat-o nu numai în renunţările lor temporare ori definitive la exprimarea lirică, ci şi prin însăşi creaţia lor care poartă într-însa stigmele tăcerii. Ne-ntrebam, odată, dacă secolul nostru va vedea apărînd o estetică a tăcerii. Nici Văzătorul care a petrecut „un răstimp în infern", nici Domnul Teste pentru care păcatul capital era acela al manifestării, nici Poetul-Matematician care s-a retras din dedalul impur al unei poezii preasensibile pentru a atinge „starea de geometrie", pentru el infinit mai pură, nu ne-au oferit măcar rudimentele unei asemenea estetici. Experienţa, mărturisită, a tăcerii, nu s-a întovărăşit cu teoretizarea ei. O asemenea confesiune a tăcerii ca pasiune-limită, ca patimă morală, ducînd la o pledoarie pentru tăcere ca valoare etic-estetică, o întîlnim în opera poetului, eseistului şi cugetătorului arheolog Vasile Pârvan.

Coborîrea spre un *arhé,* spre origini, aparţine în mod esenţial sferei arheologice. Trebuie să căutăm un astfel de *initium,* o zonă originară, iniţială, a spiritului acelui pătimaş iubitor de antichităţi care a fost Vasile Pârvan, dacă voim să ne *iniţiem.* în cugetarea sa liric-filosofică. Tăcerea e un asemenea *initium.* Dar dacă la Lucian Blaga, ea se asociază cu starea *necreată,* de muţenie primordială, la Vasile Pârvan tăcerea ţine de *agonia cuvîntului,* şi chiar de starea de dincolo de moartea cuvîntului. Într-o meditaţie pe marginea confesiunilor şi pledoariei autorului *Memorialelor* trebuie să ţinem seamă, aşadar, de faptul că

acel *arhé,* fenomen originar al spiritului lui Pârvan, aparţine unei zone finale a experienţelor umane.

Acest bărbat sobru n-a comis niciodată indiscreţia unor mărturisiri prea-intime. Lirismul ca o confesiune a afectelor îi repugnă. Descrierea odiosului eu i se pare o slăbiciune nepermisă. Mărturisirea slăbiciunilor firii e necuviincioasă. Tot ce e gînd singuratic e ruşinos. Stăpînire de sine a unui emotiv sau ruşine a unui timid ? Pentru a reconstitui citadela îngropată în cuvinte a sufletului său (căci, ironie a sorţii, acest fervent al tăcerii a fost un mare cuvîntător), trebuie să recurgem la aluzii, exprimări indirecte şi sentinţe generale rostite apodictic. Astfel, textul cu care se încheie ciclul *Memorialelor, Laus Daedali — Tăcere,* memorial citit la 20 aprilie 1921, este o *apologia pro vita sua* şi *apologia pro arte sua,* o apărare a vieţii şi artei sale, în care arheologul se proiectează pe sine sub chipul unui sculptor. „Eu sînt cel ce săp reliefele funebre cerute de oameni. Eu sînt cel ce săp în marmora tare, ori torn în bronzul alunecos, frumuseţea cărnii pieritoare. Dar din sufletul meu ce pun eu în cele lucrate ? Cine poate citi din ele ceva despre durerile ori speranţele mele ? Nu sînt eu ca fecioarele tăcute, ale iubitei mele, Mynnó ?"

Piatra şi focul, iată elementele sale. Nu în zadar se închipuia de preferinţă pe sine sub forma cioplitorului în piatră dură, a „săpătorului în piatră" — cum spunea el. Meşteşug aspru, pretinzînd virtuţi titanice, michelangioleşti, purtînd în sine, ca o damnare, „fatalitatea tăcerii". Uneori piatra îşi pierde asprimea, fără să se înmoaie, prinde netezimea mătăsoasă, dar rece a marmurii. Focul însă arde cu o flacără mereu egală cu sine, consumînd tot ce nu este piatră. Pentru Pârvan, ca şi pentru Heraclit, moartea sufletului ar fi însemnat preschimbarea sa în apă. Ca şi pentru Heraclit, viaţa se naşte şi piere în foc. „Celor tari li-i focul dat" — sînt cuvintele unui tragic personaj, în care vedem un frate nordic al istoricului nostru, cuvintele pastorului Brand din piesa lui Ibsen. Cîte cuvinte ale unuia ar fi putut fi rostite de celălalt ! Care din ei a spus : „Suflete, fii cu credinţă ! Pierderea e biruinţă. Tu pierzînd tot, cîştigi deci ; doar ce pierzi e-al tău pe veci !" ? Care s-a văzut pe sine înaintînd printre stînci, sub fulgere, mai împietrit în conştiinţa misiunii sale, mai arzător în rîvna

sa ce nu cunoaşte decît *totul sau nimicul* ? Care a declarat cu ardoare : „să facem din ţară templu" ? [1]

Pârvan — pe care ni-l închipuim adesea conducînd săpăturile de la Histria, printre blocurile templului de pe malul lagunei, între stepa scitică şi marea din zare — este cel ce *sapă,* dezgroapă, scoate la iveală reliefurile funerare, asemenea acelui Alegènor, eroul-sculptor al apologului său. Ceea ce găseşte el în pămînt sînt, înainte de toate, urme ale morţilor, ale unei întregi arte funerare, o civilizaţie dispărută cu marmora şi bronzurile ei. Dar tot el este cel care — din nou asemenea sculptorului său — încearcă să reţină ori să reînvie o „frumuseţe... pieritoare", în arta mai durabilă a cuvîntului. Acest cuvînt nu este destinat mărturisirilor prea-umane. În sufletul lui nu va citi nimeni. Deşi nu este piatră dezgropată, relief funerar, pe care el să nu încerce a-l învia prin participare sufletească, printr-un fel de *Einfühlung,* de simpatie estetică. Dar, în sinea lui el se ştie inaccesibil : nu vrea să se deschidă, nu crede că alţii pot să treacă dincolo de ei înşişi, să aibă acces la un suflet străin. Nu crede în posibilitatea unei depline comunicări. De aceea, el este tăcut.

Meseria arheologului, ca şi aceea a sculptorului, reclamă liniştea. Încercînd o reconstituire ideală, dar în cea mai concretă existenţă, a unei realităţi istoric-umane defuncte, arheologul lucrează cu obiecte şi urme ale unor făpturi demult amuţite. El însuşi are nevoie de puţine vorbe pentru a închipui toată agitaţia unui ev. În *Laus Daedali,* „săpătorul de piatră" cugetă la „meseria lui aspră şi mută". Ca şi acesta, care porneşte de la puţine gesturi ale trupului pentru a înfăţişa simbolic „toată agitaţia lăuntrică a sufletului", istoricul trebuie să recurgă la cîteva acte (*gesta*) cunoscute pentru a oferi tabloul unei epoci. Iar, asemenea actorului care simte o strîngere de inimă în clipa în care cuvîntul a zburat de pe buzele sale, istoricul cunoaşte necontenit o dezamăgire în faţa reconstituirilor sale.

Decepţiile unui suflet vulnerabil nu duc însă la o sceptică renunţare, atunci cînd sufletul se întoarce împotriva lui însuşi şi transformă — printr-o dialectică internă — eşecurile sale, în eşecul eşecurilor, adică în triumfuri. Îl vedem pe Pârvan repetînd necontenit, ca sub imperiul unei obsesii, un gest esenţial, un gest despre care ştie prea bine că nu poate duce la o

împlinire totală. El este bărbatul care *cheamă* neîncetat pe cineva, de departe. Gestul său esenţial este acela al apelului. Cuvîntul său este *invocaţie.*

Atunci cînd, în *Laus Daedali,* arheologul-poet îl reprezintă pe eroul sculptor contemplînd chipul cioplit de el în marmoră, al unui tînăr „chemînd pe cineva de departe", el se închipuie simbolic pe sine însuşi în atitudinea sa originară. Tînărul face gestul chemării. „Pe linia nevăzută a depărtării s-ar fi putut întinde firul, de care, trăgînd cu degetul şi braţul, tînărul aduce la el pe cel chemat"... „Gura tînărului cioplit în piatră era însă aproape închisă. Ea nu chema." Într-o operă scrisă cu o conştiinţă atît de lucidă ca aceea a lui Pârvan nu este nici un cuvînt care să nu corespundă unei intenţii precise, chiar dacă imaginea e simbolică ori expresia sibilin-oraculară. *Poza* tînărului din elogiul lui *Daedal* este, evident, un autoportret mascat al arheologului. Descoperim într-adevăr, într-însul, obsesia centrală a *chemării,* a *invocării* celor de dincolo. Istoricul dezgroapă civilizaţii moarte, reconstruieşte în *Getica* o protoistorie obscură, oratorul evocă în *Memorialele* sale morţi iluştri : eroii războiului, Împăratul Traian, figuri ale Academiei. Dar invocînd lumea apusă a defuncţilor, Pârvan ştie prea bine că bate la o poartă care nu se deschide. Invocării sale nu-i va răspunde niciodată cel invocat. Moartea e tocmai întreruperea dialogului uman, imposibilitatea chemării şi răspunsului. Obsedatul invocaţiei este perfect conştient (luciditate a unei conştiinţe tragice) că nimeni nu se află la capătul chemării sale. El nu crede — cum vom vedea — într-o transcendenţă, într-un dincolo. Nu sînt zei, nici nemurire a sufletului. Dar totuşi, continuă să facă gestul, atît de uman, al chemării. Gest absurd ori tragic ?

Ethos-ul istoricului care evocă invocînd primeşte, în cazul lui Pârvan, un accent dramatic, prin patosul omului care a suferit o pierdere ireparabilă. El a cunoscut nu numai obliterarea urmelor vieţii pe pămînt, ci scufundarea în neant a celor mai apropiate fiinţe. Oricine poate trăi o asemenea experienţă, dar nu oricine păstrează o rană deschisă în centrul făpturii sale. Rolul obsedant pe care moartea, invocarea morţilor, imposibilitatea rechemării îl joacă în economia spirituală a lui Pârvan nu se datoreşte, însă, acelei traume pe care a suferit-o. Ecoul însuşi, excesiv, pe care acea suferinţă l-a avut într-însul, e o

urmare a unei predispoziţii, a unei vocaţii. Pârvan trebuia să sufere din pricina amuţirii unei voci îndrăgite, pentru că *Tăcerea* bîntuia în miezul fiinţei sale morale.

Conştiinţa dureroasă a deşertăciunii oricărei încercări de a *readuce*, de a *rechema*, întrucît invocaţia omului se pierde în gol, nu-l împiedică pe cel care cheamă să continue a-şi trimite „o veste a gîndului în văzduh" (*L.* 2). Sculptorul ştie că tînărul cioplit de el „nu trebuia să cheme pe nimeni, ci numai să vorbească ceva departe". Orice invocaţie e un mesaj trimis în gol, o transcendere spre o transcendenţă vidă. Pârvan nu este un mistic. Misticul presupune existenţa unei punţi a unei transcenderi posibile a umanului spre sacru sau a unei coborîri a harului ; crede în posibilitatea dialogului dintre Om şi Absolut. Dialog imposibil după Pârvan, căci nu e nimic dincolo de om. Dialog tragic, trunchiat, în care o singură parte vorbeşte, fără să i se răspundă.

Omul e un emiţător de semne. Cuvîntul, temeiul oricărei arte (căci gestul, forma se reduc, pentru Pârvan, la cuvînt), este semn. Aceste semne (ca şi formele) preced existenţa noastră, nu ne aparţin, ci ne depăşesc. Nu le posedăm ci, mai mult, ne posedă. Ca nişte structuri ce se impun experienţei umane, semnele sau formele „ne iau în stăpînirea lor... „ni se impun cu viaţa lor de străvechi canoane moarte" (*id.*) Există două limite ale cuvîntului ca semn, din care derivă un dublu eşec al invocaţiei. O limită e în afara noastră : chemi, dar „de dincolo" nimeni nu răspunde. O altă limită e în noi : nu poţi exprima pe de-a-ntregul ce e în tine. Precursor al celor care, în zilele noastre, teoretizează tragedia limbajului, Pârvan exprimă clar dubla imposibilitate, de a comunica cu Incomunicabilul şi de a comunica incomunicabilul. Expresia este o punte fragilă între un *origo* ce nu se poate exprima şi un ţel cu care nu se poate comunica. Lirismul absolut e cu neputinţă de trăit. „Omul nu poate spune decît lucrurile potolite, împuţinate, făcute trup, ale vieţii lui lăuntrice. Nici marea bucurie, nici marea durere, nici fericirea, nici moartea, nu se pot spune, în nici un mod simţit, pipăit, altuia" *(id.)*. Prin gestul verbal nu putem transmite nimic din mişcările voliţionale ori emoţionale cele mai profunde din noi. Numai judecăţile raţiunii pot fi codificate ; logica se poate

face înţeleasă prin semne convenţionale ce se împărtăşesc. „Dar ce e comunicabil e, prin însăşi esenţa lui, comun, obişnuit. Marea iluminare interioară e necomunicabilă" (*id.*). Nu e vorba doar de clipele rare ale unei iluminări extatice. Experienţele incomunicabile la care se referă Pârvan sînt cele ale unei psihologii abisale, în afara oricăror trăiri sacral-mistice. Ca şi Demiurgul lui Eminescu („De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-şi"), omul lui Pârvan este închis în singurătatea suferinţei sale. „...Tăcerea e mormîntul în care închidem toată plîngerea sufletului nostru doritor" (*id.*). Există în noi un *funculum* — cum spuneau medievalii — o scînteie inefabilă a afectelor-limită, ce nu se poate destăinui. Acest inefabil e, în noi, un centru al Tăcerii.

Dar Tăcerea este, în viziunea cosmic-etică a lui Pârvan, însuşi „centrul lumii". În acea extraordinară fugă lirică, adevărată Închinare a Tăcerii, cu care se încheie *Laus Daedali*, asistăm la o mitizare a ei. Tăcerea devine „Zeul necunoscut", amintind acea divinitate căreia atenienii dintr-un scrupul excesiv îi închinaseră un altar. Cei atinşi de zeu — şi Pârvan, într-o ipostază mitizată, se socotea printre ei — sînt demonizaţi ai tăcerii. Condamnare sau dar ? Condamnare, în cazul suferinţei care ne zăvorăşte într-o singurătate tăcută. Dar, pentru cei la care liniştea înseamnă o sursă neîncetată de viaţă. Virtute stoică, ea este calmul celor netulburaţi.

„E viaţa noastră vorbă, ori e tăcere ? — aceasta e dilema lui Pârvan privind esenţa vieţii. Tăcerea e, înainte de toate, mediul său prielnic. Ca şi meşterii pietrari, el lucrează în tăcere. Vorba e ucisă de „tăcerea pietrelor", tăcere a materiei, ca şi de aceea a formelor pe care statuarul ca şi arheologul caută să le reveleze. Tăcerea, în perspectiva lui Pârvan, nu e acea veşnică muţenie a spaţiilor infinite care-l înspăimînta pe Pascal. Desigur, pentru gînditorul nostru, ca şi pentru autorul jansenist al *Cugetărilor*, universul infinit e mut. Singur omul îşi înseamnă trecerea prin lume cu ajutorul cuvîntului. Dar, totodată, acel centru al tăcerii din noi e un perpetuu memento al haloului de întuneric care înconjoară fugitiva lumină a trecerii noastre prin lume. Tăcerea aduce, prin prezenţa simbolică a unei morţi continui în viaţă, un impuls al vieţii. „Şi-ţi aduci aminte cu recunoştinţă că zilele vieţii tale trebuiesc bine umplute, căci ele nu sînt fără număr. Şi le umpli atuncea cu vîrf de zgomotul bucuros al

vieţii tale." Eroismul lui Pârvan, concepţia etică a acestui bărbat nu îngăduie nici o clipă conştiinţei sale, mereu subminată de seismele propriei afectivităţi, să cedeze în faţa unui apel al neantului. Căci Tăcerea — pe care o mitizează în acea fugă lirică cu care se încheie *Laus Daedali,* văzînd într-însa Zeul necunoscut — ar putea să joace în economia gîndirii sale rolul demonic al Ispititorului. Într-o clipă de leşin — spunea Kierkegaard, de care Pârvan a fost uneori apropiat — omul a căzut în păcat. Tăcerea nu este, însă, echivalentă cu anxietatea kierkegaardiană, chiar dacă, asemenea ei, înseamnă o atracţie a golului. „Spre tăcere se adună toate ca spre prăpastia neagră" — spune în limbajul său figurat apologetul acestei experienţe. Tăcerea nu devine însă „centrul lumii" decît ca pol al liniştei, al păcii interioare. Ca şi înţeleptul stoic, cel „împietrit în linişte" se adună pentru a putea rezista risipei haotice. Spre deosebire de stoic, omul lui Pârvan acumulează pentru a rodi. Nu seamănă această rodnicie ascunsă a tăcerii, cu aceea a sămînţei azvîrlite în pămînt dezvoltînd puteri htonice ? „...Tăcerea creşte în el ca natura stăpînită" — spuse Pârvan — iar sufletul omului atins de Zeul necunoscut al Tăcerii, pregăteşte îndelung Cuvîntul — *ton lógon.*

Aşadar, tăcerea nu exclude ci, dimpotrivă, pregăteşte cuvîntul. Arta rupe o tăcere primordială. Tăcerea inertă a naturii. Verbul artistului ca şi statuia violentează natura. „...Cînd dăm să lovim cu ciocanul în daltă, pare că toată duşmănia naturii pentru nelăsarea ei în perpetua pace se ridică împotriva noastră din frumosul bloc neprihănit" (*id.*). Mai mult decît orice artist, Pârvan arheologul a avut prilejul să vadă în straturile de pămînt înierbat care acoperă o cetate scufundată, acoperită, triumful naturii asupra construcţiei umane. Oraşele părăsite, moarte, sînt năpădite şi corupte de invazia vegetală. Natura recucereşte orice petic de pămînt pierdut, surpînd temple, înghiţind civilizaţii. Ea opune o rezistenţă în faţa oricărei creaţii umane. Rezistenţa Tăcerii inerte în faţa Cuvîntului ?

Între natura tăcută şi verbul uman, Pârvan pariază — în pofida tuturor reţinerilor sale în faţa vorbirii —, pe Cuvînt. Deşi, cine mai mult decît acest mare orator, rob al unei duble şi aparent contradictorii vocaţii — a Tăcerii şi a Cuvîntului — cine cunoştea mai bine decît artistul însingurat risipa vieţii

prin vorbe ? „«Viaţa e totul». Dar ce cuprinde viaţa ? Înainte de toate mult zgomot şi multă agitaţie, care numai dă iluzia vieţii, fără a da viaţă ; întocmai cum tăcerea şi singurătatea dă iluzia morţii fără a fi deloc moartea“ (*G.*). Zgomotul şi furia, ca şi ceea ce Heidegger va numi *das Gerede*, vorbăria neautentică a omului, constituie aşadar o pseudo-viaţă, o existenţă iluzorie căreia Pârvan îi preferă *iluzia* morţii ; tăcerea unită cu singurătatea. Miticul său purtător de cuvînt din *Laus Daedali* răspunde pentru el la întrebarea dilematică, dacă viaţa umană este vorbă sau tăcere : „Şi Alegènor gîndi că viaţa cea adevărată e tăcere, iar nu exprimare“.

Trebuie să ne întrebăm dacă pentru omul acesta, atras de semnele funerare ale unei umanităţi apuse, „viaţa cea adevărată“ nu este totuşi, paradoxal, una cu moartea ? Cuvintele sale par să privilegieze viaţa, să nege identificarea Tăcerii cu neantul („deloc moartea“) dar totuşi nu era, oare, prea tare într-însul o secret-abisală chemare thanatică, nu era el sedus de vocile din adîncuri ale unor nefaste Sirene ? Cînd citeşti cu luare aminte apologia Tăcerii din *Laus Daedali* nu te poţi împiedica să nu simţi unda rece pe care nevăzute aripi ţi-o aruncă în faţă. Vînt al necropolei de pe marginea apelor moarte ? Eşti gata să recunoşti în „Zeul necunoscut“ al Tăcerii mitica întrupare a aceleia pe care poetul latin o numea „*palida mors*“. Ba chiar, în fervenţii Zeului eşti înclinat să întrevezi făpturi necrofile : „Se îndeasă toţi împrejurul liniştei, spre a-i găsi înţelesul şi toţi se liniştesc împrejurul ei şi asupra tuturora se aşterne stăpînitoare tăcerea“. Aidoma umbrelor infernale care se îmbulzesc spre a sorbi picăturile vinului de jertfă vărsat în cinstea lor de o antică mînă pioasă, fervenţii Tăcerii se îmbată cu vinul liniştei.

Pârvan care nu dispreţuia efectele retorice denunţă cuvintele. Adevărul nu poate fi, după el, surprins în esenţa sa prin verb. Prea este cuvîntul alunecos, prea i se pare „inconsistent, prea apăsător şi aproximativ ca să poată reda pregnant exact şi tăios adevărul estetic ori metafizic“ (*G.*). Iată expresia imaginarului profund, a obsesiei vizionarului care detestă apa frivol-curgătoare şi adoră piatra statornică. Verbul este apă, Tăcerea e de partea Pietrei. De aceea : „Privită sculptural, viaţa fiecărui om este mult mai simplă şi clară decît dacă e privită literar“. Desigur, recu-

noaştem în aceste cuvinte arheologul îndrăgostit de pietrele deshumate cu inscripţiile lor. Dar nici cuvintele săpate în piatră nu au pentru acest sacerdot al Tăcerii valoarea formelor necuvîntătoare ale statorniciei.

Ar fi lipsit de sens să facem din Pârvan un precursor al macluhanismului din zilele noastre. Dar nu putem atribui doar unei priviri în urmă, într-un trecut abolit al umanităţii, preferinţa pe care o acordă imaginii vizuale faţă de semnul verbal. Pârvan este un *văzător,* în înţelesul pe care cei vechi îl dădeau acestui cuvînt. Este firesc ca el să preconizeze *văzutul,* să deplîngă abolirea puterilor ce ţineau de recunoaşterea *formelor* spirituale, în folosul recunoaşterii *semnelor.* „Noi azi am pierdut obicinuinţa de a privi şi cerceta *nudul* spiritual. Grecii din vremea clasică puteau reda şi nudul trupesc şi pe cel sufletesc, pentru că erau pregătiţi sistematic întru gîndirea plastică" *(G.).* Tema aceasta, a gîndirii plastice, a exprimării prin imagine, a sculpturii ca putere tăcută, mai expresivă decît expresia verbală, în sfîrşit a înlocuirii semnului prin formă, pare să-l fi obsedat pe Pârvan care, fără să-şi ducă raţionamentele pînă la sfîrşit, fără să formuleze o teorie, propune din cînd în cînd idei fulgurante, derivînd, poate nici pentru el conştient, dintr-un fond comun. Astfel, insistă (tot în acele *Gînduri despre lume şi viaţă la Greco-Romanii din Pontul stîng* care alcătuiesc o *Laus Vitae)* nu numai asupra *vederii* formelor ca act necesar, ci şi asupra nevoii pasive de *a fi văzut:* „Omul ţine să fie văzut... a fi observat e o nemurire în miniatură" (*id.*). Iată cum într-o simplă observaţie de moralist se unesc două sfere doar aparent distincte ale economiei spirituale pârvaniene : cea estetic morală a „sculptorului", creator de forme, cu cea metafizică, a filosofului Tăcerii şi intemporalului.

Numai închipuit în piatra operei omul durează. La rădăcina reveriei lui Pârvan descoperim un vis al *împietririi.* Se voia încremenit (nu mă gîndesc desigur la omul Pârvan, ci la creator, la artist), devenit propriul său monument. De aici o sumă de corolare ciudate în viaţa şi opera sa. Dar, mai înainte, un text esenţial referitor la raportul lui *a fi văzut* cu stilizarea vieţii, şi încremenirea ei în forme perene. Tot în *Gînduri despre lume şi viaţă...* citim această reflecţie de moralist : „...cu cît cineva simte că e mai mult observat, cu atît se observă şi el

mai mult pe sine... se stilizează ...devine monumental şi anume, după firea lui : foarte ornamentat şi «preţios» dacă sufletul lui e neastîmpărat, cu totul «doric», dacă e potolit". Este în această frază o justificare a stilizării personalităţii, a elaborării voite a naturii umane, a măştii chiar. Dorim să fim văzuţi, dar a fi văzut înseamnă a te vedea, a te urmări, deci a te *face*.

Pe Vasile Pârvan nici o artă nu-l satisface pe deplin. Statuile i se par uneori goale de înţeles. Tragicii înşişi elini, pentru care nutreşte o adevărată fervoare, îl dezamăgesc uneori. Ca şi Platon sau alţi mari detractori ai artei, el consideră cu o continuă *suspiciune* producţiile limbajului artistic. Căci Pârvan face parte dintre acei artişti care se constituie pe sine în luptă cu arta. Chemaţi ai artei, refuzînd arta, ei creează într-o tensiune care conferă un straniu patos operei lor, înfăptuită, oarecum, în răspăr. Asemenea lui Ion Barbu slujind o mai pură geometrie, Pârvan e sacerdotul unui cult mai înalt decît acela al frumosului jucăuş. Cult aspru şi pur. Nici chiar Pascal n-ar putea acuza arta, aşa cum o concepe autorul *Memorialelor,* de a fi doar un *divertisment.* Austerul magistru nu-şi îngăduia sieşi — sub ipostază artistică — nici o relaxare. Dar, paradoxală răsturnare, cel care bănuia arta şi o acuza de înşelătorie, de falsificare, de impudoare, era el însuşi, printr-un exerciţiu constant, în toată făptura sa, *artă.* Totul era în persoana acestui *tehnites,* formă stilizată, mască. Unii l-au acuzat de prefăcătorie (Paul Zarifopol, între alţii, nu-l putea suferi pentru acest motiv). Firește, nu era nimic lăsat în voia naturii prea-inerte, în făptura aceasta care şi-a înlănţuit gîndul, înfăţişarea, viaţa sa întreagă, în formele unei convenţiuni premeditate, lucrate. Purta o mască ? Desigur. Dar cît de autentică în artificialitatea ei ! S-ar putea spune despre Pârvan ceea ce spunea el însuşi despre Dimitrie Onciul într-un discurs funebru : „...era deplină potrivire între natura lui gravă şi solemnă, şi demnităţile publice, care cer reprezentare, pe cothurnii tragici" (*Im.*). Profesorul de istorie antică, arheologul de la Histria purta, ca un sacerdot din vremuri arhaice îndeplinindu-şi oficiile, o mască. Apărare de sine a unui mare emotiv ? Mai degrabă stilizare, a gesturilor, mimicii şi vorbirii, pentru a lepăda *datul* inform-natural, şi a ajunge la *făcutul* perfect artistic. Cu aceeaşi rigoare cu care Pârvan îşi cîntărea şi dirija

actele şi cuvintele în spiritul unei etici de înaltă răspundere, el le forma în spiritul unei estetici de severă exigenţă.

Numai o asemenea experienţă artistică — în care arta ca aparenţă şi artificiu devine *fiinţă* — putea să ducă la formularea unei *estetici a măştii*. „Toţi cei profunzi iubesc masca", spunea Nietzsche ale cărui observaţii asupra acestei probleme, din *Wille zur Macht*, au fost fără îndoială cunoscute de Vasile Pârvan şi folosite — fie şi pentru a le combate — în observaţiile sale asupra esteticii măştii din *Laus Daedali*. Ambiguitatea măştii o face să ascundă şi să reveleze, totodată. Masca apără, fiind străvezie doar unei priviri autentice. Exprimarea indirectă, parabola şi aluzia în literatură — adevărate măşti estetice — nu alcătuiesc doar o tehnică necesară a comunicării, ci şi un instrument de explorare. Masca e un mod indirect de a surprinde şi comunica taina. „În gestul şi masca trupului omenesc vom căuta a găsi loc pentru tot ce e luptă interioară, tainică, a sufletului nostru" (*L.*). Artistul prescurtează, simplifică, dă o epură a vieţii, după legi diferite de ale ei, înlocuind formele naturale prin măşti. O artă simbolic-schematică, întrucîtva abstract-expresionistă, ar putea dobîndi, astfel, aprobarea lui Pârvan.

Stilul însuşi este o mască. În orice caz, cel ales de Pârvan. Cei care au citit doar *Memorialele* sale şi n-au înţeles că vorbirea oratorului consemnată în acele texte este aceea a unui sacerdot al memoriei umane, au văzut în ele doar bombasticism retoric. Pârvan a ales un stil oracular pentru cuvintele rostite în rare momente festive. Comemorarea celor morţi pretindea — ca şi discursurile funebre ale unui Bossuet — o retorică sacră. Dar spiritul său deloc mistic nu putea face apel la o întreagă teologie la care nu adera. Astfel formulele sale, sentinţele, întreg ritualul său stilistic are doar *alura* formulelor sacre, a ritualului consacrat. Pentru el, singur cuvîntul *oracular* are valoare estetică şi etică. Numai acesta poate fi un revelator al tainei. „Şi doară cuvîntul, spus, ori cîntat, ori scris, şi gestul, săpat ori zugrăvit, ori pus viu în mişcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înţeles, pentru taina ce se abate în sufletul nostru cînd ne trezim la conştiinţă..." (*id.*). Cuvîntul-oracol purcede din tăcerea originară şi o include.

2. DEVENIREA ÎNTRU ETERNITATE

Între Heraclit şi Parmenide, între o filosofie a Devenirii şi o eleată viziune a Fiinţei perene, Pârvan ezită, Cugetarea sa nu este eclectică. Ea este mai curînd bipolară. Profesorul predică uneori cultul devenirii, alteori îndeamnă spre recunoaşterea statorniciei tuturor celor ce sînt.

Cînd laudă Devenirea universală, tonul este acela al eseurilor ferventului evoluţiei, Teilhard de Chardin : „Ci numai adorare în faţa atotputerniciei, a tot biruitoarei Deveniri universale" *(R.)*. Devenirea pretinde un adevărat act de credinţă : „Fericiţi veţi fi cînd veţi avea credinţa că în Cosmos nu e nici viaţă, nici moarte, nici întristare, ci numai mişcare, numai devenirea din eternitate în nemărginire". Idee înrudită cu nietzscheiana „veşnică devenire" *(das ewige Verden)*. Pârvan a meditat, fără îndoială, asupra fragmentelor lui Heraclit dar şi asupra textelor lui Nietzsche. Devenirea pentru el (ca şi pentru aceşti cugetători) este un proces universal din care nu lipsesc catastrofele. „Lupta este părintele tuturor celor ce sînt" — sînt cuvintele filosofului din Efes. Totul se naşte din foc — după gînditorul elen — şi se întoarce în foc. Arderea tuturor celor ce sînt înseamnă renaştere. Să nu uităm că Pârvan scrie studiul său, *Gînduri despre lume şi viaţă la Greco-Romanii din Pontul stîng*, între anii 1916-1918, în plin război mondial, în timp ce ruinele se înălţau catastrofal în jurul său şi chiar în viaţa sa. Sumbră epocă propice pendulării între disperare şi speranţă, ca şi meditaţiilor asupra unei deveniri prin catastrofă : „Din cataclismul vremii de acum se naşte o nouă orînduire a lumii" (*id.*). Credinţa într-o reînoire pe temeiul răzvrătirii formelor noi împotriva celor vechi, se identifică în spiritul lui Pârvan cu încrederea în rolul taumaturgic al suferinţei. Devenirea este posibilă doar prin lupta dintre vechi şi nou. Proces oarecum în interiorul „aceleiaşi eterne suferinţe (*id.*). Însăşi creşterea pînă la limita posibilului obligă viaţa la reînoirea ei prin autonimicire. Devenirea este nevoia imperioasă a vieţii. Ea este atotstăpînitoare, ca o lege universal valabilă a vieţii însăşi : „...legea ei de perpetuă creare din nou prin moarte" (*id.*).

Format în spiritul clasicelor umanităţi, Pârvan caută şi află pretutindeni prezenţa unui *nomos*, a unei legi. Hazardul

este exclus, ordinea universală nu poate cuprinde întîmplătorul, anarhicul. Rareori o conştiinţă modernă a fost mai subjugată, decît aceea a lui Pârvan, de o viziune a *necesarului.* Cosmosul, viaţa, sînt în ultimă esenţă necesitate. Legea devenirii este o necesitate universală. Ea este, ca atare, un alt chip, mai puţin mitic, al anticei fatalităţi (între *ananké şi nomos* — între necesitate, destin şi lege încă cei vechi observaseră o corelaţie profundă). Dar idealismul etic al lui Pârvan se asociază cu un agnosticism epistemologic. Nu putem — crede el — pătrunde arcanele destinului : Ceea ce înseamnă, totodată, o imposibilitate de a descifra legea devenirii, de a înţelege în ultima esenţă, rosturile necesităţii : „...soarta care nu e întîmplare, ci e legea vecinică a evoluţiei vieţii organice şi spirituale în Cosmos, legea ascunsă nouă acum şi deapururea..." (*id.*).

Dar, privită ca o lege eternă, ca o necesitate absolută, devenirea nu mai este acea scurgere heracliteană, acea neputinţă a repetiţiei, evanescenţa perpetuă. Ea tinde să se solidifice în viziunea pietroasă a cugetătorului român, sedus de impunătoarea fixitate a universului eleat. Să nu uităm, desigur, că Heraclit a pus în lumină *Logos*-ul ca raţiune a universului *(Weltvernunft)* sau ca lege universală *(Weltgesetz).* Dar dacă în perspectiva heracliteană, procesul devenirii veşnice exclude fixitatea Fiinţei, în perspectiva eleată, gîndirea este fundată tocmai pe existenţa neschimbătoare a Fiinţei. Bipolaritatea gîndirii sale îl face pe Pârvan să adere la viziunea procesuală privind devenirea universală, şi la cea fixistă atunci cînd intervine intelectul uman. Ca membre ale unei totalităţi cosmice sîntem parte dintr-o devenire continuă. Ca fiinţe raţionale, care cuprindem lumea ca pe un obiect al cugetării noastre, sîntem obligaţi să admitem existenţa unei corelaţii între fiinţă şi gîndire, deci existenţa unui substrat ferm al existenţei. Astfel, Pârvan nu găseşte nici o contradicţie între afirmarea, aproape simultană, a „Devenirii universale" şi a „vecinicului lucrurilor".

Bipolaritatea cugetării îşi are temeiul într-o funciară ambivalenţă a iraţionalului pârvanian. Observăm la acest gînditor patetic o dublă apetenţă afectivă : elanul spre extazul vieţii, ca şi fuga de oroarea vieţii. Nodul dureros pe care fiinţa morală a artistului-savant nu-l poate ascunde — acea întrebare chinuitoare, cu multiple feţe : este posibilă o nemurire şi este,

oare, ea de dorit ? — leagă inextricabil extazul şi oroarea vieţii, atracţia morţii şi revolta împotriva morţii.

În paginile pe care i le dedică lui Pârvan, la împlinirea unui an de la moartea acestuia, G. Călinescu îl defineşte ca pe „un om cu criterii postume“ [3]. Cu alte cuvinte : „El nu preţuieşte viaţa ca atare, de teama morţii“. E poate singura afirmaţie eronată în cele cîteva pagini cald-înţelegătoare ale criticului. Se poate spune despre Vasile Pârvan că a fost un obsedat al morţii, dar nu un temător în faţa ei. Şi, mai ales, nu se poate spune că n-a preţuit viaţa. Oroare de o anume exuberanţă trivială a vieţii, da. Chiar şi un oarecare *taedium vitae* pe care însul şubred, ameninţat, l-a combătut printr-o exaltare a energiei. Dar lipsă de preţuire a vieţii, nu. Dimpotrivă, toate textele lui Pârvan prezintă, drapată în faldurile retoricii sale, o mereu reluată *laus vitae*. Elogiul vieţii este cu atît mai înalt cu cît el se referă la cele mai umile, mai ascunse, sau mai comune dintre chipurile ei. Nu eroicele gesturi ale însinguraţilor, nici unicele destine ale unor aleşi se învrednicesc de laudă, ci magma încă amorfă a unei vieţi obscure a lucrurilor. a fiinţei nenumite. Tonul cugetătorului vorbind despre „vecinicul lucrurilor“ este apologetic şi, totodată, exortativ. E un îndemn la asimilarea unei vieţi „pure“. Iată o exortaţie cvasisacerdotală care ia o alură poematică : „Să căutăm, fraţii mei, să luăm în noi cît mai mult din ceea ce e vecinic al vieţii, din vecinicul lucrurilor, din viaţa cea fără nume. Cît e de calmă, cît e de pură, cît e de înaltă viaţa cea fără nume : oamenii cari sunt numai supremul vieţii organice, iar nu oameni, pasările aşa de nebune de viaţă, că par a o trăi de o mie de ori mai mult prin bucuria lor de dînsa, toată natura plină de soare şi pătimaşă de a murmura, de a cînta, de a susura, de a jubila pentru că trăieşte, numai pentru că trăieşte, viaţa nefiind decît una, într-un singur chip, viaţa fără nume, fără vanitate, fără glorii, viaţa cîntecului păsărilor, viaţa freamătului pădurei“ (*R.*). Profunda dragoste pentru viaţa anonimă se conjugă la Vasile Pârvan cu o mereu refulată dorinţă de eliberare de conştiinţă. Singura fericire pe care soarta o permite muritorilor nu este aceea a unei supreme lucidităţi, nici chiar aceea a deplinei înţelegeri, ori a desăvîrşitei împăcări cu sine, nu rezidă, deci, într-o conştiinţă plenară, fie ea etică, ci într-o *simţire*. Sîntem fericiţi

doar atunci cînd „ne simţim deplini în înflorirea noastră deplină...“ (*id.*). Aceasta nu înseamnă, nicidecum, o înclinare spre epicureismul dezabuzat, nici spre exultările jouisseur-ului. Oricît de exaltate ar fi unele elogii pe care Pârvan le aduce vieţii nenumite, ea nu se justifică în ochii săi decît ca o cale, nicidecum ca un scop. O cale — unica deschisă umanităţii — spre eternitate. Astfel — paradox al jertfei — numai acela merită viaţa care e gata să renunţe la ea. Nici un frivol ataşament la bunurile, binefacerile, la satisfacţiile vieţii. Sever, magistrul Tăcerii îi condamnă pe cei care sînt gata să plătească vieţii un preţ ieftin, în schimbul desfătărilor ei. Înălţat pe cothurnii tragediei, el propovăduieşte cărarea îngustă şi grea a acelora care solemnizează viaţa : „...consideraţi-o ca un act solemn de continuare spre eternitate, întru ce are mai bun neamul omenesc...“ (*id.*).

Valoarea vieţii — istoricul o ştie prea bine — nu este aceeaşi pentru toţi oamenii, în toate timpurile. Cînd dezgroapă urmele unor civilizaţii defuncte, el se întreabă adeseori ce valoare a putut avea viaţa pentru indivizii sau grupurile etnice ori sociale din acea cetate. Or, un răspuns la această întrebare i-l dau mai curînd semnele morţii, decît cele ale vieţii. Poziţia pe care oamenii acelor timpuri o iau faţă de moarte, nu ustensilele comune care întreţin viaţa indică preţul vieţii. Pe istoric îl atrag, evident, acele rituri, precum Rosaliile — sărbători agreste, general răspîndite, din mijlocul verii, care se celebrau în cinstea şi spre pomenirea morţilor — rituri care unesc amintirea morţii şi ecloziunea vieţii. Cercetările arheologice denotă interesul său particular pentru concepţiile asupra morţii la popoarele antice. El defineşte concepţia lor despre lume şi viaţă prin aceea despre moarte.

Care era propria sa concepţie despre moarte ? În textul, *In memoriam,* rostit la funeraliile lui Dimitrie Onciul, adresîndu-se participanţilor cu o formulă ciudat-solemnă : „...pioşi mărturisitori întru taina morţii“, el denunţă nemurirea ca pe o vană iluzie : murim şi încă de mai multe ori în viaţă. Vasile Pârvan este unul dintre acele grave spirite care — fără să-şi îngăduie obişnuitele consolări ale credinţei religioase — înfruntă veşnicia ştiind că este muritor. Ce poate fi moartea pentru un asemenea cuget care a luat viaţa în cel mai adînc înţeles al ei,

încercînd să-i afle deschiderea spre eternitate ? El însuşi ştie că pentru un asemenea om, moartea este sau un scandal al inteligenţei sau o tulburare fără limite a simţirii. Absurditate existenţială, tragedie a lui Alexandru murind la treizeci şi trei de ani în Babylon, sau imposibilitate logică din care Socrate, în dialogul lui Platon, extrage concluzia nemuririi sufletului ? Cu toată înclinaţia sa spre credinţele ferme, Pârvan nu admite şi nu emite dogme. Îndeosebi, în sfera aceasta, atît de arzătoare, a întrebărilor privind temporalitatea şi intemporalitatea existenţei umane el nu decide ; formulele sale sînt asemenea unor lame în vibraţie. Ele exprimă o cutremurare existenţială mai degrabă decît concluzia logică a unui raţionament. Pârvan, repet, este un agnostic. Pledoaria platoniciană stîrneşte într-însul admiraţia dar nu-i cucereşte adeziunea. Nu crede într-o nemurire desminţită de fiecare moarte. Şi totuşi. Conştiinţă tragică, incapabilă de a se frînge şi a adera, dar şi de a renunţa, sperînd în disperare, el pretinde ceea ce ştie că nu i se poate da, nu e cine să-i dea. Pentru că : „Sufletul omenesc care s-a atins odată de cele eterne îşi cere nemurirea, sau, dacă nu o poate crede se frînge într-un uriaş imn funebru ca pentru apunerea zeilor" (*G.*). El însuşi, fiind cel care nu poate crede, înalţă acel *uriaş imn funebru. Memorialele* nu sînt decît fragmente ale acelui imn, blocuri disjuncte dintr-un templu posibil.

Un templu fără Divinitate[4]. Căci deşi sacerdotul laic rosteşte cuvinte, altă dată sacre, ori referindu-se la cele sacre, ele apar, în textele sale, desacralizate. De pildă : Epitaful la *Rosalia* — *„Tu nos fecisti ad te, cor nostrum inquietum est, donec requiescat in te"*, text din *Confesiunile* sfîntului Augustin este transferat, ca sens, de la divinitate patriei. Chiar traducerea pe care o dă Pârvan este o versiune uşor modificată, spre mai marea glorie a patriei : „Pentru tine datu-ne-ai tu viaţă şi inima noastră este fără odihnă, pînă ce se odihneşte întru tine". Patria este matrice şi mormînt al vieţii. O altă expresie desacralizată este acea prin care imperiul celor ce au murit se arată a nu fi „din lumea aceasta". Dar nu este nici un „dincolo" în accepţiunea mitică sau religioasă obişnuită. Unde sînt cei ce nu mai sînt ? Singura nemurire pe care le-o acordă gînditorul este aceea pe care le-o asigură memoria. O memorie biologică a speciei : morţii trăiesc în noi şi în cei ce ne vor urma, cu întreaga lor

personalitate. O memorie conştientă, o rememorare cultivată. O memorie a operelor, proiecţie şi întrupare a fiinţei umane în ceea ce prelungeşte gestul omului. Toate aceste sensuri ale memoriei se conjugă în ceea ce s-ar putea numi o praxis a istoricului.

Istoria este pentru Pârvan, mai presus de orice, o memorie revivificatoare a umanităţii. Nu ne miră gestica rituală cu care profesorul de istorie antică şi epigrafie slujea la catedră, atunci cînd înţelegem ascultîndu-l, urmărindu-i textele, ce rol *apocatastazic* îi atribuie el istoriei. Ştiinţă, desigur, dar în fond artă cultică a resurecţiei. Numai istoria este în stare să provoace *repetiţia,* să redea viaţa celor ce au murit. Nimic mai trist decît refuzul amintirii ; a uita înseamnă a omorî din nou. Numai cei ce n-au iubit niciodată sînt în stare să dea uitării ; ei „lasă fără durere să se ucidă o lume..." *(id.).* Vocaţia istoricului este, aşadar, o vocaţie a iubirii, a pietăţii şi a aducerii aminte. Nu este mai înaltă laudă a muzei istorice decît aceea pe care Pârvan i-o înalţă într-un fragment retoric superb : „Tu, Clio, culegi de pe morminte florile uscate şi ni le faci iară vii, înflorind proaspete, ca cicoarea pe lanuri, în roua dimineţii. Tu, Clio, încălzeşti cu focul tău trupurile de demult adormiţilor şi îi faci iară vii, trăind din nou puternic în lumea lor şi năvălind plini de viaţă în lumea noastră ; cu sîngele încă lunecînd pe armurile lor, cu patima încă aprinsă în privirile lor, cu visul încă palpitînd în făptura mîinilor lor."

Aceasta este „taina cea mare" a istoriei, şi puterea ei. În elogiul funebru al unui istoric, la mormîntul lui Dimitrie Onciul, cu patru ani înainte de propria sa moarte, după ce se adresează participanţilor prin acea cvasiiniţiatică formulă — „pioşi mărturisitori întru taina morţii" —, Pârvan descrie condiţia istoricului ca pe aceea a unui iniţiat ce coboară *ad inferos* pentru a smulge tenebrelor şi a readuce la lumina zilei palidele vedenii uitate. E exemplară pentru viziunea istoricului-artist proiecţia alegorică, închipuind demersurile ştiinţific-concrete ale savantului sub forma unui mister de iniţiere. Căci Clio, pe care o înfăţişează încălzind trupurile „demult adormiţilor", îşi are „închinătorii" ei, „rugătorii" ce coboară — asemenea lui Orfeu — sub pămînt, la „umbrele nemîngîiate". Misiunea istoricului este aceea de a participa la o adevărată *nekya,* la un sacrificiu pentru evocarea morţilor (ca în cîntul XI din *Odiseea),* şi chiar *să se sacrifice*

pentru a reda viaţa unei umanităţi defuncte. Căci acesta este sensul (alegoric, desigur, dar, pentru Pârvan adevărat *în esenţă* nu numai *în figură)* al acestui final de mister păgîn la care, într-o zi din 1923, întristata adunare din jurul corpului neînsufleţit al istoricului Dimitrie Onciul a putut să asiste ascultîndu-l expus într-un verb măsurat şi totodată exaltat : „Şi închinătorii către Clio ard acolo în întuneric sufletul lor, ca să facă lumină şi să dea căldură, să dea contur şi să remodeleze trup palidelor vedenii aşa de tare uitate. Şi celor cari-şi ard mai credincios şi fără cruţare sufletul pentru morţi. Clio le dă în grai şi în scrisul pe piatră răsunet şi linie a Eternităţii" (*Im.*).

Patosul *Memorialelor* este impus desigur de gravitatea comemorării ca spectacol afectiv. O convenţie arhaică a culturii mediteraniene impune cîntecului de jale şi de biruinţă cîntat în cinstea eroilor, o tonalitate patetică. Asemenea *trenelor* eline, Pârvan intonează în *Rosalia* (şi în alte texte din *Memoriale*) un cîntec glorios-funebru în cinstea celor căzuţi pentru libertate. Eroismul luptătorilor nu e jertfa resemnată a morţii lor, ci un eroism „activ... care înfruntă soarta" *(R.)*. Ca atare, el nu trebuie să stîrnească doar compasiunea lăcrămoasă, ci o admiraţie stenică. De aici conjugarea, în expresia patetică, a lamento-ului cu tonul odei triumfale. Structura imnică a *Memorialelor* este evidentă în discursul kerigmatic al poetului-istoric. Stil înalt, nobil, transfigurînd tot ce este pedestru, orice aparentă vulgaritate, prin tonul oracular, sentenţios sau declarativ-patetic. Or, stilul acesta, caracterul kerigmatic al discursului implică un rost particular atribuit de Pârvan cuvîntului. Pentru el, cuvîntul este mîntuitorul faptei. Faptele umane, gesturile omului istoric stau sub condamnare la moarte. Cuvîntul trebuie să le izbăvească din uitare. Numai Cuvîntul are virtuţi mnemonice. Dar nu orice cuvînt ci numai cel inspirat de Clio sau — am putea spune — de Mnemosyne, Magna Mater a memoriei, maica Muzelor. Folosind o expresie mai puţin mitologică, se poate spune că, pentru Pârvan, există o sferă a rostirii istorico-poetice, care, atunci cînd îndeplineşte condiţiile cuvîntului kerigmatic, constituie unica şansă a supravieţuirii umane.

Eternitate sublimă şi derizorie. Amintirea unei cetăţi, a mai multor generaţii este adunată toată în cele cîteva cuvinte săpate în piatra unor puţine zeci sau sute de stele, sau în me-

talul cîtorva mii de monezi. Şi încă aceste cuvinte se repetă necontenit, cu foarte mici variante. E inevitabilă melancolia celui care consideră lespezile de la Histria. Ne iluzionăm dacă ne închipuim că verbul, oricît de bogat şi de profund, poate efectua resurecţia unei lumi defuncte.

Analizînd inscripţia de pe stela lui Anaxandros din Apollonia, de la începutul secolului al V-lea (contemporană cu bătălia de la Marathon şi cu tragediile lui Eschil) Pârvan îi dă o altă interpretare decît aceea a elenistului A. Brückner, semnificativă pentru viziunea sa asupra morţii. El remarcă „simplicitatea austeră a liniilor" (imaginea de pe stelă e figurativă), „graţia sobră a gesturilor" [5]. Între scena de pe stelă şi cele de pe friza Parthenonului nici o deosebire. „Aceeaşi deplină linişte, venind din aceeaşi armonie între lupta vieţii şi scopul vieţii : consacrată toată Statului..." *(G.)*. În optica aceasta, viaţa e considerată un dar al zeilor, iar idealul vieţii este de a excela în meserie, de a fi bine văzut, de a sluji Statul. Moartea — în această perspectivă perfect imanentistă — nu e o fatalitate. Ea nu stîrneşte revolta, ci pretinde împăcarea. Ea este, esenţial, odihnă, după tumultul vieţii. Această interpretare a stelei funerare (desigur întemeiată din punctul de vedere al epigrafistului) respiră ethosul lui Pârvan, ca şi calma sa tentativă de a identifica pacea, tăcerea şi moartea. Ciudat, omul acesta pe care-l vedem necontenit încordat, veghind fără încetare pe un promontoriu înaintat, ne revelează umila sa adoraţie faţă de simplele rînduieli ale vieţii celei mai obişnuite. În ele vede o temelie a duratei într-un univers al devenirii. „Nu întîmplările neaşteptate, ci faptele cele mai obicinuite ale vieţii alcătuiesc temelia cea vecinică a fiinţei noastre ; chipul în care simţim aceste lucruri monumental simple şi clare (deşteptarea dimineaţa, culcarea seara, prînzul, mersul pe drum, liniştita stare de vorbă) lămureşte viaţa noastră..." *(L.)*. Este izbitoare asemănarea dintre aceste comentarii ale lui Pârvan, pe marginea unei antice stele şi un fragment din *Elegia II* de la Duino a lui Rainer Maria Rilke. Versurile poetului sînt şi ele o glosă la imaginea de pe o asemenea stelă funerară :

„Nu v-au mirat pe atica stelă ale omului
prevăzătoarele gesturi ? iubirea şi despărţirea nu odihneau ele

atît de uşoare pe umeri, de parc-ar fi fost urzite
altfel ca la noi ? Amintiţi-vă mîinile,
cum odihnesc făr-apărare, deşi e putere în trupuri.
Stăpîni pe ei, aceştia ştiau : pînă aici suntem noi,
iată ce-avem, doar atît să ne-atingem ; mai tare
ne sprijină zeii. Totuşi asta priveşte pe zei.

(tr. Maria Ana Murnu)

Continuînd parcă gîndul şi chiar expresia lui Rilke, Pârvan spune : „Ci noi nu sîntem zei. Pentru noi, nu raţiunea inexorabilă ci iubirea şi mila infinită e legea vieţii" *(R.)*.

Desigur, mai este o altă moarte decît aceea *de pace*, a trecutului, a amintirilor, decît moartea ultimă. E aceea publică, moartea *de război*, pentru salvare, pentru viitor, „la care nu se plînge, ci se fac jurăminte" (*id.*). Era firesc (ţinînd de *firea* lui Pârvan) ca istoricul să facă apologia jertfei neprecupeţite pentru comunitate. Moartea pentru altul şi, cu atît mai mult, pentru patrie, este o jertfă necesară : „suprema caritate e darea vieţii tale spre a păstra viaţa celui iubit, cu atît mai mult spre a păstra viaţa patriei tale" (id.). Un extrem stoicism ca şi un entuziasm extrem pot îndemna spre o asemenea trăire-limită. Şi unul şi altul aparţineau fiinţei morale a istoricului-poet. Mai puţin inteligibilă (deşi nu inexplicabilă) este lauda războiului pentru „opera lui de purificare prin foc şi fier" (*R.*). Să nu uităm însă că, *Rosalia*, textul memorialului apologetic în cinstea celor ce „au căzut pentru libertate", citit la 20 noiembrie 1918 la redeschiderea cursurilor de istorie antică, exalta sacrificiul şi pe cei ce s-au sacrificat pentru patrie, nu moloh-ul ucigaş care a înghiţit atîtea vieţi. Un fapt este cert : după Pârvan, gîndul şi gestul uman ar cădea necontenit în inerţia repetiţiei degradante, dacă n-ar fi biruite prin eroism şi martiriu. Şi poate supremul triumf al celor ce-şi dau viaţa pentru o nobilă cauză, este tocmai acela pe care-l repurtează asupra morţii. E ceea ce ştia Prometeu al lui Eschil cînd rostea cuvintele de care Pârvan îşi aducea aminte : „Am pus capăt groazei pe care aşteptarea morţii o inspiră muritorilor. Am făcut să locuiască în sufletul lor speranţele oarbe." Dar nu numai în opera clasicilor găsea el un îndemn spre curmarea „groazei", ci şi în arhaicele tradiţii

ale poporului român, ca şi în lunga experienţă a martiriului pe care acest popor a trăit-o cu infinită răbdare.

Şi, totuşi, uneori calmul impus, răbdarea, pacea şi odihna nîvnită, toate nu pot să împiedice jalea. Etica nu mai puţin decît retorica nu-i îngăduie lui Pârvan lamentaţia. Expresia patetică pe care şi-o permite este aceea a unui *threnos,* a cîntecului de jale pe care-l urmează, îndată, un cîntec de biruinţă. Uriaş imn funebru — „ca pentru apunerea zeilor". Numai prin ritualizarea poetică a durerii, aceasta merită să fie exprimată. Altfel : „Toată durerea din lume nu poate ajunge pentru a plînge un suflet care în veci nu se va mai înfiora de armonia luminei din lume" (*G.*).

Meditaţia lui Vasile Pârvan asupra morţii nu este, aşadar, nicidecum o pierdere voluptoasă într-o reverie thanatică. O tulburare existenţială poate fi, desigur, remarcată în subteranele ei. Dar, cum însuşi o spune despre comunul muritorilor, despre omul „obicinuit" : „Singură vederea morţii e în stare să-l tulbure şi să-l silească a gîndi asupra vieţii..." (*G.*). Deci — · aşa cum a observat Pascal şi atîţi apologeţi — gîndul morţii este cel care incită conştiinţa, o apleacă asupra întrebărilor vieţii.

Recunoaştem în Vasile Pârvan o conştiinţă etică. În universul pietrelor, îl putem surprinde căutînd febril vestigiile unei *existenţe morale*[6]. Avocat al unei vieţi plenare, el n-o vede nicidecum izvorînd dintr-o obscură sursă instinctuală, n-o vrea cîtuşi de puţin deslănţuită. Dimpotrivă, se vrea pe sine un *înlănţuitor,* un apărător al Legii, un propovăduitor al supunerii la valorile etice care supraordonează existenţa umană. Termenul însuşi de «înlănţuitor», folosit de el în legătură cu personalitatea etică a lui Dimitrie Onciul, se referă atît la cel care *se înlănţuie* pe sine (liberă abdicare la o libertate anarhică), cît şi la ceea ce înlănţuie pe alţii într-o ordine a legii. În cele spuse de Pârvan, la mormîntul lui Dimitrie Onciul, îl recunoaştem în întregime pe el însuşi : „...a fost înlănţuitorul : s-a înlănţuit şi pe sine şi pe alţii în ceea ce era orînduire prealabilă, poruncă legală a oamenilor, desfăşurarea minuţioasă a logicei, determinism absolut al metodei" (*Im.*). E adevărat, „deslănţuiţii" îşi au şi ei rostul lor : din erupţiile lor dezordonate, nebuneşti, se pot naşte uneori iniţiative, idei fecunde ; dar : „ţările şi naţiunile se păstrează prin opreliştile întîrzietoare ale înlănţuitorilor" (*Im.*). Legea care „înlănţuie" conferă putere morală ; obstacolele nu fac

decît să întărească sufletele celor tari. Virtutea nu are nevoie de pante lesnicioase, ci de înguste şi abrupte cărări suitoare. A te supune unei legi superioare nu înseamnă a ceda puterea, ci a dobîndi putere. „Numai un mare entuziast crede în existenţa unei legi universale etice, mai presus de urîţeniile morale evidente şi, aparent, precumpănitoare, ale vieţii" (*R.*).

3. PROZA HYMNICĂ

„...Wozu Dichter in dürftiger Zeit?" — La ce bun poeţii în timp secetos ? — se întreba Hölderlin. Pârvan, bîntuit de mari secete interioare, îşi va fi pus adeseori această întrebare. Marii poeţi ai agoniei (*agon* în vechea elină are sensul de *luptă*), tragicii greci, îi erau foarte apropiaţi. El însuşi nu putea să vadă într-înşii evanghelişti purtători ai unui mesaj mîntuitor. Pârvan a trăit, fără îndoială, experienţa interioară a rupturii, renunţarea conştientă la credinţă. „Dumnezeu e mort" al lui Nietzsche a însemnat pentru el mai mult decît o constatare raţională. În *Anaxandros,* dialog de o clasică frumuseţe despre originea şi semnificaţia tragediei, respinge teza originii dioniziac-liturgice a teatrului antic. Teza sa, în care recunoşti ecouri nietzscheiene, este aceea a naşterii tragediei din disperarea populară, din necredinţă şi revoltă. Eroul tragic este cel care pătimeşte sub asprele legi ale Firii. Prin el „poporul strigă blestemele sale împotriva zeilor geloşi care sfarmă tot ce e bucurie, frumuseţe, mărire omenească" (*A.*). Pârvan a meditat, desigur, asupra paginilor din *Die Geburt der Tragödie,* dar teza sa e mult mai sumbră decît a lui Nietzsche. Structură esenţial tragică, pentru el tragedia e un strigăt de neputinţă a omului, un lamento asupra soartei, un act de răzvrătire : „...necredinţă, hulă, singurătate e în sufletul aspru al Tragicului". Mai mult decît teoria lui Nietzsche asupra originilor tragediei, mesajul din *Götzendämmerung* a avut ecou într-însul. Recunoaştem sonurile patetice ale vocii lui Zarathustra, într-o declaraţie ca aceasta : „Sufletul omenesc care s-a atins de cele eterne îşi cere nemurirea, sau, dacă nu o poate crede, se frînge într-un uriaş imn funerar pentru apunerea zeilor" (*id.*). Fiecare memorial al lui Pârvan este cîte

un asemenea *hymnos*, cîntare gravă, de jale şi laudă, celebrînd eroii cugetului sau ai faptei umane.

Condiţia poetului se justifică tocmai prin existenţa sa, pe care o putem numi *hymnică*. Poetul e necesar în devenirea universală, ca unul care consemnează trecerea şi garantează dăinuirea. El este astfel *cel-care-rămîne* şi care, prin artă, triumfă asupra corupţiei universale a timpului. Conştiinţa neantului nu-l împiedică pe poet să dea *cuvînt* unui sentiment tragic al vieţii. Suferinţă convertită în biruinţă. „Tragedia e *pathos*, întîmplare şi încercare omenească, suportată cu *ethos*, cu tărie de caracter divină" (*id.*). Astfel arta devine o supremă pedagogie. Ca şi Hermes, zeu psihopomp, conducînd sufletele celor morţi în lumea de dincolo, tot astfel artistul e o călăuză a sufletelor în această lume. „Noi săpătorii în piatră învăţăm pe oameni a vedea viaţa" (*L.*). Într-o „vedenie de piatră", în gesturile simbolice ale statuii, în gîndirea monumentală care alege ce e statornic de ce e trecător în om , ca şi în vorba spusă solemn „pentru a da viaţă ori moarte", arta se oferă ca o introducere la un mod de-a fi şi a vedea.

Ea este, mai presus de orice, *comemorare*. În meditaţiile sale, viaţa nu îi apare lui Pârvan ca o deşertăciune, ci ca o sumă a valorilor ce trebuie neîncetat salvate şi comemorate. Comemorarea e un act cultic, esenţial uman. Aparţine condiţiei noastre înscrierea pentru veşnicie a prezenţei noastre aici, în lume. Nemurirea, ceea ce Pârvan numea „taina vieţii celei fără de moarte", se obţine, după el, numai prin perpetuarea amintirii. Oamenii mor, omenirea durează. Singura permanenţă a omului este aceea din memoria omenirii. Amintirea e unica nemurire care ne e permisă, singura mîntuire din neant accesibilă omului. Arta e cea care transpune în materie „liniile fundamentale care constituie *perpetua amintire* a unei mari dureri" (*id.*).

Cuvîntătorul din *Memoriale* are o singură mare ambiţie : a lăsa un *monumentum*. Îl vedem pe Pârvan în mijlocul unui popor de statui, el însuşi conştiinţa lor, oficiind ca un sacerdot într-un templu cu columne albe.

Arta monumentală nu este solipsistă. Caracterul hymnic al prozelor lui Pârvan nu ne îngăduie să le echivalăm cu monologul liric. Ele au la bază *dialogul tragic*. Chiar şi solilocviul „săpătorului în piatră", implicînd *chemarea de departe*, este, în

fond, un dialog. Însingurarea lui Pârvan îi era, desigur, esențială, dar tot astfel nevoia dialogului ținea de natura sa. Discursurile, chiar și studiile sale au caracterul vădit al *mesajului*. Ele comunică, declamă, propovăduiesc, învață, avînd un rost didascalic (nu pedant-didactic), într-o economie mai largă a formării omului. Magistrul nu pierde nici o clipă din vedere această finalitate a scrisului. În viziunea sa, artistul este un dascăl de umanități, unul care îi învață pe oameni să *vadă* viața și să se *vadă* pe sine. El îi *trezește* pe oameni, veghează asupra aprinderii într-înșii a conștiinței. *Trezirea* coincide cu revelarea conștiinței și este legată de apariția cuvîntului viu.

Numai cuvîntul are puterea de a *deslega* în fața noastră natura și de a trezi în noi conștiința. Cînd face o dată, în fața unui prieten, detractor al artei, apărarea acesteia, Pârvan se referă tocmai la facultatea cuvîntului artistic de a descifra tainele firii. „Natura e ca o inscripție hieroglifică : pînă ce nu vine cineva să ți-o descifreze («gîcind»-o ori «studiind»-o, în orice caz cu puteri mai mari de pătrundere decît ale celorlalți muritori) tu nu poți ști ce frumusețe e ascunsă în rîndurile acelea încurcate" [7]. Arta are o putere divinatoare, pe lîngă cea oraculară. Ea revelează, inițiază. Căci pentru noi nimic nu este manifest, nimic nu se descoperă de la sine. Frumusețea însăși nu ni se arată. „Căci e mincinoasă învățătura că frumusețea omenească e prin sine însăși luminoasă, că oricare o vede, și că ea e de la sine destinată a fi înțeleasă și trăită de muritori" (*Ros.*). Nu, frumusețea unei inscripții — paleograful o știa atît de bine — nu se descoperă în fața ochilor neavenitului. Cînd vrea să-i comunice Martei Bibescu inscripția preferată ezită între două, căci — spune el — are două suflete : unul, acela al «maestrului Erasmus», filolog, epigrafist, iubitor și cunoscător al antichităților, pentru care mai presus de orice stă marea inscripție a lui Traian, și un alt suflet, al muritorului de rînd care vibrează la lectura unei inscripții de mulțumire în cinstea Dioscurilor. Să observăm că amîndouă inscripțiile — cea falnic-imperială, și cea modestă a lui Callicrates și a oștenilor fericiți că au scăpat cu bine din război — consacră cîte un *monumentum*. Literatura aceasta monumentală are nevoie, însă, de o inițiere ca orice artă, fie că e majoră ori minoră. Ea se cere „descifrată". Artistul pârvanian e un sacerdot care ofi-

ciază, abstras, care slujește descoperind mistere ce rămîn însă mistere. Arta este, astfel, o vorbire, alta decît cea obișnuită, mai pură, mai esențială, mai dificilă. „Fiecare din noi își are și o limbă străină în care oficiază și ea e adesea neînțeleasă chiar celorlalți tovarăși, necum încă mulțimii. Cultul nostru pentru cele nouă Muze este dară aspru și pur..." (*Im.*).

Obișnuiți să gustăm și să prețuim valorile *poetice* ale textelor lui Pârvan, neglijăm tocmai caracterul lor *prozaic*. Retorica scriitorului nu trebuie confundată cu o poetică. Gesturile, tonul sacerdotal nu sînt cele ale unui poet, ci cele ale unui orator. Arta sa este aceea a prozatorului, prin intenționalitatea ei profundă, ca și prin structurile ei stilistice. Poeticul îl amenință în realitate pe acest vorbitor, îl ispitește, ca o sirenă primejdios-atrăgătoare, spre hăurile vorbirii ce se ia pe sine însăși drept obiect. Noi înșine citindu-l pe Pârvan sîntem tentați la tot pasul să cădem în cursa sirenelor care ne pîndesc, ne încîntă, cu vocea lor fermecătoare ce nu rostește nimic, numai modulează materia sonoră, trezind în noi vîrtejuri de rezonanță simpatetică. Ascultăm încîntați, cum vrăjiți îl ascultau pe profetul în redingotă elevii săi :

„Pe undele Mării Lycie plutește spre Roma, în corabia îmbrăcată cu întunecată purpură urna funerară a lui Ulpius Nerva Traianus.

Bat valurile cu sunet ritmat în prora corăbiei. Alunecă ușor în cadența perfectă vîslele lungi care mîngîie valul. Dinspre Marea Cretică, unde se coboară să se culce, Helios trimite o ploaie de lănci însîngerate. Se ridică și se pleacă marea în largile ondulări ale hulei, ca un sîn de femeie odihnind fericită. E ritmul de vecinicie a lumilor. E gîndul scos din hotare de timp și de spațiu, acordat eonic cu pulsarea astrelor. Ca fumul tămîiei în aer, așa plutește tot mai sus, către cerul albastru, sufletul nostru desfăcut din nimicnicia vieții.

Pe puntea corăbiei e *pervigilium sacrum*.

Alunecă plectrul pe coardele lirei.

Cad sunetele calde, ca lacrimi de aur pe scuturi de argint.

Între cer și mare, în nemărginirea clară, e singur glasul lirei, care sfios șoptește de sufletul omului. E ploaie de note de aur în marea tăcere a serii..." (*P.*).

Cedezi cu delicii tentaţiei glasului care — atunci cînd este ascultat *în* sine şi *pentru* sine — îndeamnă la reverie, adormind conştiinţa. Dar, am văzut că Pîrvan vrea, dimpotrivă, să trezească conştiinţele. Dialogul său, mesajul său incită, nu anestezia. Şi apoi, chiar dacă, uneori, în proza sa se organizează scurte secvenţe asemănătoare cu fragmentele unei ode ori ale unui epos simbolic, aceste coagule poetice sînt bine asimilate de „gîndirea monumentală" (*L.*). a prozatorului. Pentru el, ca şi pentru Michelet — alt ispitit al Poeziei, al liricelor confensiuni şi delectări, ca şi al complacerii în sine a verbului — proza este o construcţie superioară oricărei efuziuni, oricît de abisale. Numai Prozatorul este în stare să dureze un *Monumentum*. Numai el dialoghează cu umanitatea, cu universul, cu Tăcerea însăşi. Poetul este închis în solilocviul său.

Or, Pârvan este prin excelenţă artist-vorbitor. Modul hymnic al prozei sale este un mod al vorbirii ceremoniale, grave, ritmate. Hymnicul reprezintă o stare de spirit ca şi o dispoziţie a vorbirii (*ὑμνέω* însemnînd a cînta un cîntec grav, religios sau eroic, a celebra în cîntece, a lăuda sau a deplînge suferinţele). Hymnicul se asociază în proza lui Pârvan cu gnomicul. Textele au un caracter sapienţial prin formule, sentinţe extrase parcă din tezaurul unei înţelepciuni arhaice. Apoftegmele rostite pe un ton grav demarchează perioadele ample. Stilul oratorului este aulic, gnomicul alternînd cu exaltarea, totul lărgind şi spărgînd în cele din urmă limitele aulei academice, dînd impresia unui cadru imens al discursului. Vorbitorul e uneori calm, ponderat, sentenţios : „Căci mulţi sunt muritorii cei înţelepţi, buni, meşteri în a cuvînta ori a turna chipuri de lut, meşteri în a duce după ei mulţimile. Dar puţini sunt muritorii cuminţi" (*Im.*). Alteori, nobila melancolie gnomică se întrerupe şi irupe sub forma unei imagini mitologice, a unui lamento, ori a unei figuri exultante, patosul[8]. Ordine aticistă brusc străpunsă de un vîrtej stilistic asianic. Dar în curînd vîrtejul este strunit, şi proza redobîndeşte calmul şi armonia sa esenţială.

„Din seninătatea armonioasă a operelor mele nu poate ceti fiecare ce-l îndeamnă inima lui ?" (*L.*). Da, firește. Dar nu e primejdioasă o asemenea prea largă deschidere, o prea mare disponibilitate interioară a textului ? Însăşi „seninătatea armo-

nioasă" ascunde atîtea capcane ! Arta prozei lui Pârvan este simbolic-schematică : aceeaşi mască ascunde mişcări diferite. Ea acoperă şi revelează o ambiguitate fundamentală. Prozatorul însuşi pare să fi fost conştient de aceasta. În parabola-meditaţie asupra artei şi artistului, *Laus Daedali,* e foarte clar indicată natura dual㠠a artisticului, *adevărul* şi *înşelăciunea* sa. Arta e transpunere în materie a „liniilor fundamentale care constituie perpetua amintire a unei mari dureri" (*id.*). Dar tot ea este o supremă înşelăciune : „Şi preferăm să ne înşelăm noi pe noi..." Acest dublu chip al artei este, de fapt, ambiguitatea disperată a Prozei. Poezia îşi are alibiurile sale prin care scapă atît de obligaţia *adevărului,* cît şi de oprobriul posibil al *înşelăciunii.* Neavînd pretenţia de a rosti adevărul, ea nu poate fi acuzată de a înşela. Ca şi sculptura lui Alegènor, proza este în schimb datoare să folosească cuvîntul *oracular,* sibilin prin esenţă, dar totodată revelator, al tainei.

Istoricul, lectorul inscripţiilor săpate în piatră este mereu dispus să identifice arta verbului cu aceea a statuariei. Artistul său exemplar, Alegènor, este sculptorul în piatră grăitoare. De aceea pentru a intui caracterul prozei lui Pârvan (ca viziune şi structură) trebuie să urmărim analiza apologetică la care supune el în *Laus Daedali,* condiţia sculpturii. Verbul, asemenea marmorei, opune o rezistenţă spiritului. Rezistenţa materiei înnobilează gestul artistului, îi conferă o demnitate eroică. Dar nu tot această inerţie a substanţei face ca să fie, îndeobşte, atît de puţină viaţă în operele de artă ?[9] Format printre imaginile antropomorfe ale artei clasice mediteraniene, Alegènor-Pârvan găseşte în trupul omului modelul ideal al sculptorului (ca şi al vorbitorului), canonul uman al oricărei arte. Corpul glorios este modelul ireductibil al artei clasice. Trupul se dovedeşte, însă, uneori, mai puternic decît voinţa de artă : „...trupul nostru însuşi, singurul model după care putem turna ori ciopli materia nu se poate topi de flacăra gîndului, spre a se mlădia la toate visurile fantastice ale geniului nostru antimaterial. Şi atunci, în biata sărăcie a cîtorva atitudini fizice ale pastei netrebnice din care sîntem alcătuiţi, trebuie să găsim semne de arătare şi altora a tainelor din noi" (*id.*). Pârvan visează o artă făcută fiinţă ; o artă revelatoare a tainelor fiinţei. Căldura umană — el însuşi trebuie să o recunoască — se pierde, „îngheaţă în contactul cu materia,

căreia voim să-i impunem înfăţişarea pasiunii noastre" (*id.*). Arta, în această perspectivă, e luptă cu inerţia firii, a materiei dar şi a noastră. Ea este o violentare a naturii, o înşelare a ei („...o putem înşela să ni se supună" — *id*). Grandoare şi mizerie a artei. Marea revelatoare este o uzurpatoare.

Cu severitatea unui jansenism răsăritean, Pârvan descoperă caracterul futil al artisticului. În orice artă se consumă o sfîşiere a tăcerii primordiale. Şi dacă nu este faptă omenească mai vrednică de înaltele titluri ale umanului decît aceea de a ieşi dintr-un neant primar, nu este gest mai uşuratic decît acela al divertismentului de dragul divertismentului. Or, este în faptul artistic ceva din joaca unor „copii neastîmpăraţi, cari se îmbată de propria lor larmă" *(id.)*. Zgomot, mişcare, „împodobiri colorate ori săpate" *(id.)*, toate acestea ne fac să uităm tragicul condiţiei noastre. Cunoştea Pârvan critica pascaliană a *divertismentului*? Probabil. Dar ascetul cugetului era firesc să ajungă la o denunţare a „neseriozităţii" artei. Deloc *homo aestheticus*, el condamnă toate formele pe care le ia juisarea estetică. Spre deosebire, însă, de Pascal, critica divertismentului artistic se asociază în textele cugetătorului român cu apologia artei *oraculare*. De fapt, cuvîntul poate avea valoare de oracol. Şi, s-ar putea spune că, pentru Pârvan, toate artele se reduc la arta cuvîntului. Ca atare, în toate se poate desfăşura acţiunea oraculară, revelatoare a cuvîntului. „Şi doară cuvîntul, spus, ori cîntat, ori scris, şi gestul, săpat ori zugrăvit, ori pus viu în mişcare prin jocuri de teatru, au fost să fie oracolul rar, greu de multul înţeles, pentru taina ce se zbate în sufletul nostru cînd ne trezim la conştiinţă în mijlocul vieţii" *(id.)*. Artistului, care nu e deci un simplu saltimbanc, i se pun marile întrebări, ultime, ale existenţei. Întrebări grave, terifiante chiar, asemenea celor puse de Sfinx. Rareori scriitorul se dovedeşte a fi un Oedip iscusit. De multe ori, el cedează în faţa enigmei, preferînd inerţia vieţii comune riscului asumat de spiritul temerar: „...ca nişte copii sfioşi, lăsăm adesea opera neisprăvită, sfinxul neîntrebat, fugind speriaţi înapoi, în pasiva suportare a vieţii" *(L.)*. Astfel, creaţia artistică poate fi reprezentată drept o comedie umană, cînd burlesc-jucăuşă, cînd grav-existenţială. Divertisment sau oracol, arta prozatorului este aceea a omului care fuge îngrozit din faţa sfinxului, refugiindu-se în

jocul totalei uitări, sau care persevereză în voinţa de a răspunde la toate întrebările, deci de a-şi *aminti* totul. De aceea, ca istoric, îl interesează datele nu în nuditatea lor, ci asimilate pe un plan existenţial, ca o memorie a umanităţii. Fără să fie un adept al lui Platon, îl preocupă *reminiscenţele,* urmele unei vieţi (nu a *ideilor,* ci a deplinei realităţi, a vieţii trăite, umane) [10]. Semnele prezenţei trebuie descoperite şi consemnate pentru a li se reda necontenit, ceea ce neantul le fură : durata. Numai acel artist poate spune, împreună cu Horaţiu, *non omnis moriar,* care a înţeles valoarea cultică a amintirii, care cunoaşte puterea renăscătoare a gîndului şi a cuvîntului. Înaintea Sfinxului, se cere ca omul să-şi amintească umanitatea sa. De aceea, în ipostaza sculptorului şi a vorbitorului, artistul Pârvan ascultă de obsesia sa profundă : aceea a chemării. El bate cu încăpăţînare la o poartă despre care ştie că nu se va deschide decît pentru a-l înghiţi şi pe el. Dar dincolo de viaţa omului şi îmbrăţişînd-o, este viaţa omenirii.

Conştiinţa tragică a lui Pârvan nu sucombă într-un nihilism axiologic [11]. Ea se împlineşte printr-o conştiinţă etică şi chiar printr-una artistică activă. Etica este aceea stoică. Pârvan aderă la doctrina datoriei fără răsplată. Comentariile lui Marc-Aureliu sînt, pentru el, ateul care respinge miracolele creştine, „singura cale de mîngîiere". Cît despre conştiinţa artistului, aceasta nu trebuie confundată cu una estetică. Rareori a existat un artist mai potrivnic oricărui estetism. Concepţia ca şi practica unei arte rituale, cultice, întemeiată pe amintire, deci repetiţie, exclude cultivarea estetistă a *unicului.* Tragediile gîndite ca şi frizele şi metopele construcţiilor antice, prin stereotipia, prin stilizarea gesturilor consacrînd perenitatea pasiunilor umane, sînt pentru autorul *Memorialelor* modele exemplare ale unei arte rituale. Statuile i se par uneori „prea goale de înţeles" ; de aceea „seara mă afund în Tragici ori rătăcesc la Callirhoe" *(L.).* Frumosul care nu *exprimă,* care e lipsit de sens este zădărnicie. A jertfi frumosului înseamnă a te închina neantului.

Cînd urmăreşti în corespondenţa lui Pârvan (atît cît ne-a rămas dintr-însa) itinerariul său spiritual, observi cum formarea artistului este concomitentă cu abolirea estetului. Pînă şi lecturile şi observaţiile pe marginea lecturilor sale sînt semni-

ficative pentru acest dublu proces. Surorilor sale, Lucreţia şi Elvira, le scrie de la Berlin, în 1905, cu scopuri evident fratern-pedagogice, despre operele care au contribuit la formarea sa spirituală şi pe care le propune ca fiind exemplare. De la Anatole France, Thackeray, Hawthorne, Turgheniev, Alfred de Vigny, Renan, Taine, a primit „lecţii", ca de la nişte maeştri ai spiritului. O asemenea lecţie necesară omului modern i se pare cu neputinţă de primit din partea unor Zola, Tolstoi, D'Annunzio sau H. S. Chamberlain. Virtuţile proprii unei tinere fete le crede sporite cu ajutorul unor lecturi din Alphonse Daudet, Henry Bordeaux, Thackeray ori Dickens. Oare numai pentru a le scrie celor cărora le scrie se simte obligat să vitupereze împotriva unor Baudelaire, Verlaine, Moréas, „nişte bolnavi, sufleteşte ca şi trupeşte..." ? [12] De fapt, operele literare pe care le admiră sau le osîndeşte Pârvan sînt, la acea dată, cele promovate sau condamnate de semănătorişti. A pune în admiraţia ta pe Eminescu, „pe cel mai mare naţionalist... pe cel mai idealist visător", la un loc cu „Baudelaire şi alte jigodii", ce oroare ! Asemănîndu-l pe „păgînul D'Annunzio" cu puritanul Nathaniel Hawthorne, îl recomandă pe acesta din urmă. Căci valoarea etică precumpăneşte, pentru el asupra valorilor estetice. E evident că Fogazzaro, Hawthorne, Bordeaux sînt preferaţi pentru mesajul moral din operele lor. Mai exact, ar trebui să vorbim despre capacitatea lor de a „înălţa", de a oferi accesul la o spiritualitate ideală. Însă atunci cînd trebuie să definească idealul urmărit, el o face în termenii unei valori etic-estetice. Pentru a deveni un om complet, singurul principiu luat în considerare este cel elin al *Armoniei*. „Pacea cu lumea şi cu tine însuţi, perfecta armonie internă şi externă provenind de la găsirea drumului ce se potriveşte puterilor şi nădejdilor tale, în cutare ori cutare cugetător, iată ţinta pe care trebuie s-o aibă, din acest punct de vedere, citirea operelor literare."

Arta lui Pârvan se întemeiază astfel, în parte cel puţin, pe sacrificarea concupiscenţelor, a libidinei artistice. N-am putea ajunge la extremitatea afirmării unei arte efectuate în pofida artisticului, căci scriitorul nu este un artist fără voie. El elimină (sau vrea să elimine) din prozele sale orice cursă a esteticului. Într-un fel e aceeaşi situaţia istoricului faţă cu

istoria. Pârvan n-a vrut să fie doar un *tehnites,* un meseriaş opac la gîndul filosofic, la raţiunile superioare ale istoriei pe care le caută exersînd istoriografia. *Memorialele* sale — ca şi eseurile — conţin pagini de proză în care sublimul irumpe la tot pasul. Acest *sublim* este evident o valoare estetică, dar conjugată cu acele valori spirituale la care aspira gînditorul. Fiind însă o valoare *de expresie* nu una *de trăire* (chiar dacă o presupune pe aceasta, sau tinde către aceasta), ea este o valoare artistică. De aceea, vom vedea în *Memoriale* nu actele unui erou tragic, ci paginile unui artist al verbului. Asemenea discursurilor funebre ale lui Bossuet, ele nu vor duce niciodată la canonizarea vorbitorului. Strălucite gesturi verbale, înconjurate de întreg aparatul ritual-ceremonios al vorbirii, pornind dintr-o viziune tragică, ele trădează purtătorul lirei mai curînd decît eroul amar. Astfel, chiar dacă gînditorul pune mai presus decît frumosul, iubirea, el o face slujind verbul înflorit. Desigur, declară: „Nu frumosul absolut (în forţă, în gîndire, în creare), ci iubirea absolută (în binefacere, în milă, în jertfă, în moarte pentru aproapele), e înţelesul vieţii actuale a omului social" *(L.).* Şi, totuşi, opera sa toată — *în forţă, în gîndire, în creare* — este aceea a unui slujitor al frumosului şi adevărului absolut [13].

Sublimul artistic este, întotdeauna, asociat cu o transcendenţă — fie şi cu una a „absolutului iubirii". Cum observa autorul anticului *Tratat despre Sublim,* imaginile sublime apar acolo unde „cele muritoare şi cele nemuritoare", oameni şi zei sînt puşi în contact. Sublimul se naşte din întîlnirea acestor poli cu totul opuşi, fiind punctul de incandescenţă al unei *coincidentia oppositorum.* Am văzut, însă, că Pârvan neagă existenţa unei transcendenţe divine. În elementele esteticii sale declarate — fie şi numai fragmentar indirect — găsim afirmarea unică a unei lumi a *văzutelor.* Nu putem judeca, nu putem stăpîni decît văzutul. Înfăţişarea văzută a lumii e esenţială. Şi cu toate acestea, deşi transcendenţa e vidă, văzutele sînt cotropitoare, artistul încearcă imposibilul. „Gîndurile noastre merg cîteodată mai departe decît cerurile şi pătrund mai încolo de aceste margini care-nconjoară şi care termină toate lucrurile" — ar fi putut-o spune autorul *Memorialelor,* a spus-o de fapt autorul *Tratatului despre Sublim.*

„Căci adevărul în sine, dreptatea în sine, frumosul în sine sunt senine şi reci ca înălţimile cerului..." Lumina rece hyperionică scaldă spaţiul în care ne iniţiază cuvintele lui Pârvan. Cuvintele ne introduc într-o calm-armonioasă *împărăţie a liniştei* pe care a visat-o [14]. Cel care în unele din scrisorile sale folosea, pentru a se numi pe sine, porecla pe care i-o dăduse o prietenă — *Stăpînul Cetăţii Moarte* —, a pătruns într-un *Raum der Rühmung,* un spaţiu al celebrării, pe care mai mult decît orice scriitor român l-a prospectat de departe. Tăcerea veşnică a spaţiului nesfîrşit nu l-a înspăimîntat.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

G. IBRĂILEANU, ROMANCIER ȘI MORALIST

1. SPRE ROMAN

Cel care considera că scriitorul e „ucenicul literaturii întregi" a *înaintat* spre roman, spre unicul roman al vieții sale, cu prudența analitică a criticului, dar și cu apetiția creatoare a poetului. Am putea vorbi despre o obsesie, sau măcar despre o preocupare continuă, despre fascinația pe care epicul, în mai mult ori mai puțin masivele conglomerate ale romanului modern, o exercita asupra autorului *Adelei.* Un lung itinerar ne stă în față : de la cronica din 1906 la *Floare ofilită,* romanul lui Mihail Sadoveanu, pînă la eseul, *Creație și analiză,* publicat în volumul *Studii literare* [1]. Itinerar ce reprezintă un susținut efort spre surprinderea spațiului romanesc din mereu alte perspective.

Nici o închidere a spiritului în țarcurile vreunor prejudecăți. Se poate spune că *Adela* s-a născut în egală măsură din unele fericite constricții mentale (și nu numai mentale) ale omului Ibrăileanu, cît și din nu mai puțin fecundele libertăți pe care și le-a luat scriitorul pe cîmpul ideilor literare. Observator perspicace în sfera moraliilor, explorator perseverent în aceea a esteticii romanului, Ibrăileanu și-a *permis* să scrie un roman, să comită, într-un fel, acest „păcat" al creației, pentru că a iubit mult romanul ca atare. De aceea, pînă și analiza romanului — îndeobște mortificatoare întreprindere însemnînd descompunerea — este iubitor-înțelegătoare.

Contactele lui Ibrăileanu cu lumea ficțiunilor romanești e, înainte de toate, aceea a amatorului privilegiat. Criticul este un pasionat cititor de romane. Pe Turgheniev îl adoră, pentru Tolstoi are o adevărată venerație. Proust îi transmite — deși la

o vîrstă cînd primele fervori literare incitate de ficţiunile româneşti se sting — o excitaţie intelectual-estetică particulară. Numai o asemenea stare (care în fond este un mod de participare simpatetică la formele imaginarului) explică unele din intuiţiile criticului degustător de romane.

O intuiţie care azi poate să ni se pară de-a dreptul profetică este aceea care-şi găseşte expresia într-un text din *Creaţie şi analiză* privind romanul pe care-l socotim specific zilelor noastre dar care, într-adevăr, apăruse încă în anii dintre cele două războaie. Iată formula : „În romanul de azi se depune, se poate zice, orice. Că această libertate e legitimă sau nu, — e altă vorbă. Dar *evoluţia* aceasta a romanului e un fapt." Într-adevăr, criticul sesiza sensul *evoluţiei* romanului contemporan, înainte ca acest sens să-şi fi găsit formele de manifestare apropiate. Această disponibilitate a discursului epic (în roman „se poate *zice* orice") şi această extremă deschidere a romanului nu puteau fi nici acceptate nici respinse întru totul de spiritul lui Ibrăileanu, iubitor de rigori, dar amator de libertăţi.

De aici atracţia vădită pe care o exercită asupra criticului ieşean acea specie romanescă pe care o vedea realizată, printre alţii, de André Gide în *Les faux monnayeurs,* „invenţie epică menită să ilustreze o problemă de psihologie sau de morală". Acest *„roman-problemă"* răspundea atît apetitului său pentru abstracţia intelectuală, pentru cugetarea moralistului, cît şi poftei sale nesăţioase de ficţiune. Desigur, Ibrăileanu nu putea să admită ca un romancier să fie mai curînd un gînditor decît un poet. Dar intelectualizarea discursului romanesc nu putea decît să-i convină autorului *Adelei.* E adevărat că, atunci cînd reflecta asupra destinului romanului românesc, el se îndoia că o prea largă disponibilitate, precum şi o asemenea intelectualizare a sa ar fi cu putinţă în condiţiile societăţii ca şi ale literaturii române din timpul său.

Sînt interesante rezervele prudente ale scriitorilor noştri dintre cele două războaie (critici şi romancieri deopotrivă), printre care Ibrăileanu, Călinescu şi Camil Petrescu, cu privire la şansele şi tendinţele romanului nostru. Am putea vorbi chiar de o timiditate (care-şi avea desigur justificarea), asociată însă cu temeritatea, atunci cînd ei înşişi, profeţii negru-văzători

treceau la elaborarea romanului căruia, altfel, în perimetrul nostru, nu-i prevedeau sorţii unei izbînzi prea înalte. Firește, afirmaţia lui Călinescu, „...noi nu vom putea da multă vreme decît *Ioni*“ este desminţită chiar de el prin *Enigma Otiliei* şi prin dipticul lui Ioanide. Înaintea lui Călinescu, în 1919, Ibrăileanu observa limitele romanului românesc şi le găsea justificări de istorie socială şi literară. Dacă, socotea el, „am avut încercări, uneori izbutite, de roman psihologic ori istoric, dar n-am avut romanul de tip balzacian“, e pentru că în societatea românească, împărţită pe caste, cu o viaţă patriarhal-stagnantă, în care gesturile se repetă printr-o adoptare a prestabilitului, de la o generaţie la alta, acel „repertoriu de fapte“ care e romanul social nu putea să apară. La aceasta se adaugă o lipsă de maturitate a literelor româneşti, lipsa unui număr suficient de cititori ca şi lipsa unui cîmp mai larg de recrutare a scriitorilor. Analiza situaţiei romanului este, aşadar, precumpănitor sociologică. Deducţia, aşa cum o va face şi G. Călinescu, este simplă : nu avem un anumit roman mai complex pentru că nu avem o societate mai complexă. Mai optimist decît mai tînărul său emul, Ibrăileanu îşi manifesta încrederea în şansele romanului, în anul marilor speranţe de după sfîrşitul primului război mondial : „Acum, cu complicarea vieţii, cu peste o sută de ani de literatură beletristică, cu de cîteva ori mai mulţi cititori şi scriitori, putem spera că vom avea romanul mare, social, complicat“. *Ion* va apare în curînd.

Şi totuşi, chiar în acelaşi an, Ibrăileanu formula unele rezerve în legătură cu posibilităţile romanului românesc, rezerve ce reflectă atît preferinţele sale literare în această materie, cît şi dezabuzarea sa. „Ceea ce ne este încă interzis — afirmă el — sînt acele opere care nu-s decît eflorescenţa unor vechi civilizaţii suprasaturate de cultură şi de artă, cum era opera unui Anatole France. Acestea, firește, vin foarte tîrziu şi sînt imposibile la noi încă multă vreme.“ Nu chiar atît de multă pe cît credea criticul. În fond ce sînt — în afara apropierii de Anatole France — *Craii de Curtea Veche* dacă nu „eflorescenţa unei vechi civilizaţii suprasaturate de cultură şi artă“. Nu vrem să polemizăm, însă, cu Ibrăileanu. Riscul profeţiilor, oricît de întemeiate, este de a fi infirmate de istorie. Ca şi acel călinescian, „nu vom putea da multă vreme decît *Ioni*...“, profetizarea

imposibilităţii unui roman al rafinamentelor estetice şi al „problemelor" constituie mai curînd o constatare privind prezentul decît un pronostic privind viitorul. Ibrăileanu era, însă, prea conştient de posibilităţile iniţiativei creatoare, ca şi de şansele pe care le poate avea comunicarea faptelor literare, fecundarea printr-o înţelegere superioară, ca să nu fie, totuşi, încrezător în sorţii romanului românesc. O dovedesc, dealtfel, nu numai afirmaţiile sale din atîtea studii şi eseuri, ci însăşi elaborarea *Adelei.*

Fapt este însă că, în 1919, Ibrăileanu socotea că romanul românesc „este încă ca şi inexistent". Sumbră constatare asociată cu speranţa unui viitor mai promiţător, dat fiind noua situaţie istorică a ţării, schimbarea raporturilor dintre clase, intensificarea vieţii sociale în România întregită. Criticul pentru care epica este, înainte de toate, reprezentare a realului, priveşte către un *roman al viitorului,* care ar fi „transcripţia literară a acestei lumi noua şi complicate". Căci, pentru Ibrăileanu această „transcripţie" nu poate fi decît „romanul social, *touffu,* plin de probleme şi de documente omeneşti".

Remarcăm legătura strînsă între viaţa socială şi construcţia romanescă în perspectiva criticului. Judecînd cu severitate societatea românească din timpul său, pe care într-un articol din 1908 o socoteşte ca fiind o simplă „juxtapunere de indivizi", lipsită de formele solidarităţii manifeste în alte ţări, Ibrăileanu exclamă: „Iar izolarea e cel mai mare duşman al omului"[2]. Ne vom aminti această frază analizînd cazul lui Emil Codrescu, un izolat suferind de unele din maladiile pe care Kafka — într-o pagină celebră din *Caietele in-octavo* — le atribuie celor în prinsoare. Dar, deşi preconizează larga perspectivă asupra diverselor straturi ale unei societăţi, deşi propune — ca pe un ideal — romanul stufos, el însuşi, Ibrăileanu, atunci cînd se va folosi de uneltele romancierului, va prefera pe acelea ale analistului cu privirea răsfrîntă asupra propriului suflet. El nu va practica o „transcripţie literară" a lumii din perspectiva unui scriitor în mijlocul cetăţii, ci va adopta punctul de vedere, oarecum autist (chiar şi prin caracterul eroului-narator ales) al unui însingurat. Astfel, într-o pagină scrisă la moartea lui Anatole France, el stabileşte o comparaţie între acesta şi Amiel, între natura sănătoasă a celui dintîi şi morbideţea celui de-al

doilea, observînd că povestitorul francez îşi exercita spiritul analitic asupra celor din „afară", pe cînd elveţianul a practicat, în jurnalul său, autoanaliza conform formulei socratice : cunoaşte-te pe tine însuţi. Cu toată admiraţia pentru talentul lui Anatole France, şi cu toată predilecţia pentru romanul social, pentru analiza îndreptată „în afară, şi în special asupra ideilor", Ibrăileanu, el însuşi, este congener mai degrabă cu Amiel decît cu France. Pe autorul celebrului *Jurnal,* îl citează încă în 1905 ca pe un „pătrunzător analist de sine însuşi", pentru care un peisaj e *„un état d'âme"* [3]. Scriind *Adela,* romancierul îşi va aminti această formă a „jurnalului", a însemnărilor intime. Acele „Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu" care alcătuiesc ţesătura micului roman, fără să fie cu adevărat „fragmentare", sînt denumite astfel tocmai pentru că autorul lor îşi căuta un alibi pentru a-şi justifica ficţiunea. Dar romancierul se slujeşte nu numai de pretextul „jurnalului", ci foloseşte introspecţia, autoanaliza chiar abuzivă, gen Amiel, pentru că structural el este înclinat spre ruminarea lăuntrică a propriilor trăiri. Romanul său este autobiografic nu atît prin folosirea unor date trăite de persoana însăşi a naratorului, cît prin aplicarea acestui sondaj, a perspectivei reflexive în elaborarea sa. Ne întrebăm, însă, dacă Ibrăileanu, compunînd romanul său, sub forma „jurnalului" fictiv, îşi amintea cele ce spusese, cu ani în urmă (mai exact în 1908), glosînd pe marginea *Însemnărilor lui Neculai Manea.* Criticul observase atunci că forma compoziţională a povestirii lui Sadoveanu este una „tranzitorie". Folosind modalitatea „jurnalului" sau a „scrisorilor" (în *Duduia Margareta*), elaborîndu-şi naraţiunea prin episoade juxtapuse, Sadoveanu face (după criticul nostru) doar preludii, studii, exersîndu-se spre forma definitivă a romanului. Jurnalul fictiv nu poate fi, deci, decît o tranziţie spre romanul adevărat. „Desigur, viaţa reală apare ca ceva fragmentar şi capriţios, dar de aici nu urmează că şi în privinţa compoziţiei arta trebuie s-o imite : Arta, dimpotrivă, are menirea să prindă, să imobilizeze o clipă din viaţa capriţios fugară şi s-o fixeze, pentru totdeauna, prin formă... Pentru că romanul, ultimul termen al evoluţiei literare, e genul cel mai pretenţios, nu numai din punct de vedere al fondului, ci şi din punctul de vedere al compoziţiei. Şi, la această compoziţie, mai ales într-o lite-

ratură fără tradiţie, nu se poate ajunge deodată. Tinzi către ea, încercînd, dibuind, făcînd preludii — exercitîndu-te."

Textul acesta are multiple implicaţii. El e semnificativ pentru statutul estetic pe care Ibrăileanu i-l atribuie romanului, ca şi pentru condiţia istorică a romanului românesc din timpul său. Am văzut că, după criticul ieşean nu se putea vorbi încă, în primul deceniu al secolului, decît despre germenii, promiţători desigur, ai genului romanesc la noi. Lipsa de maturitate a literelor româneşti e măsurată la scara pe care Ibrăileanu aşază romanul — estetic — pe treapta cea mai de sus. Într-o perspectivă evoluţionistă, moştenire a secolului al XIX-lea, romanul (care într-o perspectivă clasicistă ar putea să treacă drept un parvenit modern printre speciile literare) trece drept ultim termen, cel mai pretenţios, al unei evoluţii. Mare devorator de romane, Ibrăileanu găseşte în ele nu numai o sursă de voluptăţi estetice (şi morale), ci le atribuie un deosebit prestigiu generic. Pentru el, acest prestigiu derivă nu atît din larga popularitate a speciei în cauză, ci, pe de o parte, din demnitatea dobîndită de literatura romanescă prin monumentele secolului al XIX-lea (adevăratul secol al romanului), şi, pe de altă parte, din caracterul său placentar cu viaţa. Romanul, mai mult decît lirica, decît teatrul, poartă — pentru el — semnele vieţii. Or, recunoaştem la Ibrăileanu o devoţiune funciară, un adevărat cult al trăitului. Iată o declaraţie semnificativă: „Orice semn, orice precursor al morţii este oribil, şi orice semn de viaţă intensă este încîntător. Şi aceasta e o cauză pentru care gustăm şi lăudăm în artă expresia vieţii cît mai puternice. Dar viaţa împuţinează viaţa."[4] Romanul este prin natura sa o *a doua viaţă*. Cînd Ibrăileanu exaltă un romancier, nu uită să-i atribuie darul *dătătorului de viaţă*. Turgheniev, preferat între preferaţi, răspîndeşte „un puternic suflu de viaţă" în paginile prozelor sale. Acesta nu este un simplu şablon sub pana lui Ibrăileanu. Criticul este, în fond, adeptul unei viziuni vitaliste pe care o probează nu numai prin asemenea expresii critice, ci prin altele mai simptomatice chiar, de pe tărîmul moraliilor, privind erotica, raporturile de putere, atitudinea faţă de senectute, moarte şi altele.

Pentru a circumscrie un *model* al romanului în concepţia lui Ibrăileanu trebuie să ne oprim puţin asupra romancierului

iubit de el, asupra „divinului" Turgheniev. „Nu există un scriitor pe care să-l iubeşti ca pe acest rus cu inima de aur." Ce explică această iubire, durabilă, plină de fervoare, adeseori mărturisită ? Ce merite îi găseşte criticul ? Analist lucid dar, totodată, liric, savant în învăluirea personajelor, a lucrurilor, într-o penetrantă „atmosferă de sentimente" ; intelectual manevrînd ideile generale ale timpului dar fără ca arta sa să devină prin aceasta discursiv-pedagogică ; campion al liberalismului dar lipsit de teză ; impresionabil dar stăpîn pe senzaţii şi afecte ; calitatea stilului său rezidă în „ascuţita fineţe a senzaţiei pusă în slujba unui sentiment adînc". Deşi înşirarea virtuţilor lui Turgheniev, şi a meritelor artei sale continuă, ne mulţumim cu atît. În articolul despre *Ape de primăvară,* criticul devine liric, sentimentul îl copleşeşte atunci cînd ajunge la nararea subiectului. Observi că, acest roman stîrneşte într-însul corzi mai grave, că ceva din arta povestitorului rus răspunde unor zone mai profunde din făptura morală a criticului român. Ibrăileanu ştie că Turgheniev s-a zugrăvit pe sine în *Ape de primăvară* ori în *Assia,* că şi-a zugrăvit „propriu-i *taedium vitae*". În 1910, cînd scrie articolul despre cartea preferatului său [5], el e încă departe de elaborarea romanului său. Totuşi, observăm că ceea ce-l impresionează citind şi recitind *Ape de primăvară* este istoria unei iubiri distruse. Mai mult : ilustrarea imposibilităţii fericirii, şi — legată de aceasta — o raportare melancolică a vîrstelor, farmecul dureros al evanescenţei : felul în care eroul, Sanin, plînge la cincizeci şi doi de ani iubirea pierdută la douăzeci pentru o fată de nouăsprezece. Ibrăileanu putea găsi deci în romanul lui Turgheniev (ca în nuvela *O muză* a lui Duiliu Zamfirescu pe care o comentează relevînd, în raportul dintre un cvadragenar şi o fată mult mai tînără, „problema melancolică a dragostei tîrzii") complexul de motive pe care le vom regăsi în substanţa romanului său. Un sentimental şi un analist, astfel îl defineşte pe Turgheniev, parcă s-ar defini pe sine. La acestea s-ar mai putea adăuga melancolia tandreţii, acea certitudine pe care Emil Codrescu o va avea *ab initio* că dragostea sa e condamnată. Nu-i vom atribui, firește, lui Ibrăileanu, afectele cu care-şi investeşte el eroul, dar un fapt este cert : ţine de straturile cele mai proprii

ale sensibilităţii sale un fel de *delectatio morosa* spirituală, voluptatea ruminării gîndurilor tenebros-morocănoase. Acel plictis existenţial al quinquagenarului Sanin, acel *taedium vitae* îi aparţine şi lui Ibrăileanu, care îl va transmite eroului său din *Adela*.

Dar ceea ce se adaugă la seducţia pe care povestitorul rus o exercită asupra scriitorului nostru sînt şi fetele care-i populează povestirile. „Atîtea fete ideale!" — exclamă el, nu fără ingenuitate. Pudoarea sa, nu este cîtuşi de puţin alarmată, pentru că Turgheniev „nu uită că are înaintea sa *o femeie*, o fiinţă, de care el s-a apropiat întotdeauna cu respect şi sfială, ca de un sanctuar". Expresia aceasta, rostită cu tot seriosul, ne este cunoscută. Am auzit-o din gura Adelei. Dar cu o subliniată intenţie ironică: „— Cineva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de o femeie ca de un sanctuar (Vai! i-am spus, în adevăr, genialitatea asta...). Dar femeilor nu le place să fie tratate ca nişte sanctuare, cu genuflexiuni şi cădelniţări, chiar cînd tămîia e de cea mai bună calitate. Nu sîntem sanctuare!" Autoironizare a ferventului „idealelor" fete ale lui Turgheniev. În realitate, cum vom vedea, criticul-moralist ştie prea bine că femeia nu este un „sanctuar", dar idealizarea jucată este o fentă a timizilor, o cursă întinsă şi un alibi pentru eventualul eşec.

Dacă preferinţa pentru Turgheniev este explicabilă mai ales prin unele componente ale personalităţii morale a lui Ibrăileanu, entuziasmul pentru „compendiul" de stări sufleteşti al lui Proust este o probă îndeosebi pentru evoluţia gustului său estetic, pentru registrul larg al percepţiei sale critice. În 1924, cînd consensul criticii franceze era departe de a fi unanim în această privinţă, Ibrăileanu vorbeşte de Marcel Proust ca despre „cel mai mare analist al sufletului în literatură". Observaţiile sale sînt relevante mai puţin pentru autorul *Căutării timpului pierdut* cît pentru acela al *Adelei*. Astfel, comentînd volumul *Albertine disparue* (în ediţiile actuale *La Fugitive*), Ibrăileanu îi reproşează lui Proust lacunele psihologismului său, şi faptul că acestea sînt umplute de „moralistul" Proust. Cu alte cuvinte, observaţia pur analitică e înlocuită cu o judecată psihologică în genul lui Bourget sau France. Reproşul e semnificativ, echivalînd pentru romancierul Ibrăileanu (articolul despre

Proust apare în 1926, prima redactare a *Adelei* fiind stabilită de Al. Piru, „în jurul anului 1925") cu o profesiune de credinţă" [6]. Într-adevăr, *Adela* este construită cu ajutorul „observaţiilor analitice" şi cu evitarea „judecăţilor psihologice" în genul moraliştilor. Criticul nu-şi îngăduie excursuri eseistice şi se străduieşte să-şi justifice, necontenit, analizele, integrîndu-le în economia ficţiunii sale, făcîndu-le necesare prin structura anxios-geloasă, ruminatoare la infinit a Naratorului fictiv. O altă observaţie, subtilă, pe marginea „compendiului" proustian e caracteristică pentru viziunea lui Ibrăileanu asupra romanului. În *Albertine disparue,* ne spune criticul, sentimentul nu e totdeauna în acelaşi grad rezolvat în senzaţii ca şi în celelalte volume ale summei. A rezolva sentimentul în senzaţii ! [7] E sensualul şi, totodată, sentimentalul Ibrăileanu care vorbeşte. Să găsească un corelat senzorial al afectelor, aceasta va fi o preocupare a sa dominantă în elaborarea romanului său.

A căuta, însă, elemente proustiene în *Adela* este o întreprindere futilă. Deşi cîte similitudini va fi găsit între situaţia sa, ca autor al romanului şi aceea a lui Proust, ba chiar, într-o oarecare măsură, între poziţia Naratorului din ficţiunea sa şi aceea a Naratorului proustian ! Citind, cu încîntări, *A la Recherche du temps perdu,* scriitorul român *se informa* (în toate sensurile acestui cuvînt) cu privire la elaborarea unui op romanesc de către un autor care era mai curînd un amator rafinat şi un spirit de o mare fineţe critică decît un meşteşugar al prozei, la o vîrstă care nu mai este aceea a începuturilor întru literatură, opul romanesc constituind pseudo-confesiunea, transpusă, a unei vieţi. Similitudini ce nu vor fi fost indiferente. Dar, iată că, în chiar anul presupus al elaborării *Adelei* (1925), criticul sever dintr-însul îl face să interzică, prin aserţiuni foarte ferme, romanului românesc, posibilitatea de *a da* un Marcel Proust, ca şi un Anatole France. „Autorul acestor rînduri... admiră mult pe Anatole France şi pe Marcel Proust. Dar ar fi cel dintăi care s-ar ridica împotriva cui ar vrea să facă la noi anatolfrancism şi proustism, căci ştie că încercarea ar fi zadarnică.

Un Anatole France sau un Marcel Proust ne este interzis. Nu că nu putem avea talente mari, *native* ; nu că nu putem avea inteligenţi superioare *native* ; nu că nu putem avea spi-

rite satirice, oameni de spirit, observatori ai sufletului propriu şi ai sufletului altora.

E altceva. N-avem condiţiile *naţionale* pentru un France şi pentru un Proust."

Care sînt aceste condiţii ? O cultură cu tradiţii îndepărtate în lumea greco-latină şi un mediu intelectual rafinat, o „societate" în care să se poată dezvolta spiritul de observaţie şi de analiză. Nu e exclus că Naratorul care-şi începea povestirea cu : „Bălţăteşti !... O improvizare de bîlci, pe şoseaua care vine de la Piatră, trece prin mijlocul satului, strîmbă, şerpuind printre rîpi, şi se duce la Tîrgu-Neamţului, înconjurată de singurătăţi", descriind mediul lipsit de intelectualitate, locul viitoarelor sale tribulaţii interioare, va fi încercat sentimentul unei discrepanţe între acel „peisaj meschin" şi rafinamentul analizelor sau sublimitatea trăirilor sale.

Dar dificienţele romanului românesc — după Ibrăileanu — nu sînt atît de ordin sociologic cît psihologic. „Ceea ce lipseşte prozatorilor noştri e şi această însuşire : Psihologismul" — afirmă peremptoriu criticul în eseul *Creaţie şi analiză*[8]. Prin psihologism Ibrăileanu înţelege, înainte de toate, analiza psihologică. Creaţia ar fi, în această perspectivă, posibilă şi accesibilă fiinţelor mai primitive. Omul priveşte întîi în afara lui, pentru ca mult mai tîrziu să se întoarcă asupra lui însuşi. Pe scurt : „analiza e posterioară observaţiei". Literatura română ar avea deci, creatori, nu încă analişti. Tot astfel G. Călinescu, aproape zece ani mai tîrziu, va socoti că o analiză mai subtilă i-ar fi interzisă încă scriitorului român, din lipsă de complexitate sufletească : „Oricît s-ar întortochea scriitorul român — scria Călinescu —, fondul lui sufletesc rămîne elementar. Iar un individ elementar nu subtilizează, ci cîntă impulsurile fundamentale ale sufletului..."[9] Fără să „subtilizeze", Ibrăileanu va proiecta în romanul său un erou-intelectual subţire, un analist al cărui destin este legat de exerciţiul analizei.

A nu practica *analiza* de dragul analizei, ci a o împleti cu *creaţia,* a face din analiză un *„principium movens"* al creaţiei, acesta este visul criticului-romancier. Gustul psihologiei — pe care speră să-l inculce, fie şi numai prin sfaturi şi exemple apologetice, scriitorului român — gustul despre care crede că poate fi dobîndit prin lectură, prin familiarizare, apar-

ţinea, oarecum naturii sale ruminatoare, reflexive. Dar, totodată, remarcăm în constituţia sa spirituală destul de complicată — de om problematic, în sensul în care se aplică acest termen „omului fără calităţi" al lui Musil —, o propensiune spre *întrupare.* Analiza sa nu este aceea a logicianului care reduce totalitatea la abstracte piese componente, ci aceea a fiziologului vitalist, sau a psihologului gestaltist care vizează mereu întregul, corpul viu, pentru care romanul adevărat este, cum vom vedea, o totalitate, în care mişună fiinţe vii. O analiză care să fie în acelaşi timp creaţie, gîndul nutrit îndelung i se revelează profesorului ieşean, împătimit al lecturilor, atunci cînd îl întîlneşte pe Proust. „Analiza lui este sui-generis — va spune el —. Ea este creaţie, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alţii..." Această analiză nu este ca şi aceea a lui Paul Bourget (ori ca şi în psihologia mai veche, asociaţionistă) o simplă juxtapunere de elemente, de fapte psihice. Ea este, fireşte, o descriere a sufletului, dar mai ales o „povestire a sufletului". Deci faptele analizate devin, în ţesătura epică a romanului, adevărate corpuri sau fiinţe vii. Ele sînt personajele romanului. Ele „creează lumi sufleteşti".

Atunci cînd scrie despre Proust (şi nu numai despre el, ci şi despre Hardy ori Turgheniev, Tolstoi sau William James), autorul *Adelei* pare că pledează *pro domo* ; îşi justifică înclinaţiile, aspiraţiile şi realizările romaneşti încă tăinuite. A *crea* o lume sufletească prin analiză, aceasta este finalitatea artistică a scriitorului cînd se aşază să-şi scrie romanul. Ca şi Proust *al său,* proiecţia critică a lecturii *sale,* el vrea să descrie germinarea, generaţia, coliziunea, condiţionarea reciprocă a stărilor sufleteşti, o întreagă eflorescenţă psihică privită *în sine,* nu ca un răspuns unor condiţii externe. Fără să fie prin aceasta un „proustian", Ibrăileanu aplică în romanul său ceea ce *i se pare* lui că vădeşte arta ingenioasă a scriitorului francez : zugrăvirea unei eflorescenţe psihice *inutile,* reprezentarea unui abuz de analiză „dăunător biologiei", anormal, „anormalitate ce rezultă din excesul de psihic şi din întoarcerea psihicului asupra lui însuşi". Este tocmai cazul lui Emil Codrescu, al cărui jurnal presupus ni se oferă în *Adela.*

Exegeza proustiană ar fi avut în textele critice ale lui Ibrăileanu o contribuţie deloc neglijabilă, dacă criticul ro-

mân şi-ar fi adîncit şi, mai apoi, lărgit explorările în corpus-ul scriitorului francez. O sondă este tocmai aceea care urmăreşte „metodul lui Proust", crearea unor realităţi sufleteşti „de sine stătătoare", a unor stări ce s-au detaşat de subiect, de autor ca şi de personaj dobîndind o existenţă independentă. Gelozia lui Swan (ori aceea a Naratorului) este Gelozia ca atare, nu alegorică nici abstract-noţională, ci concretă, vie. „Pînă acum s-au creat oameni geloşi, ori s-a analizat gelozia şi celelalte sentimente. Proust a *creat* Gelozia, Amorul şi atîtea alte stări de suflet." Dacă această observaţie, privindu-l pe Proust, comportă anumite amendamente, ea este aplicabilă intenţiei lui Ibrăileanu de a crea în *Adela* Nehotărîrea, Îndoiala, Gelozia, de a face din obiectul analizei Naratorului său subiectul naraţiunii sale. Introspecţia pe care, prin intermediul şi în beneficiul eroului său, o practică, nu este o confesiune, ci o eliberare de fapte psihice care *ele* pun stăpînire pe analist. În această formulă — doar într-o vagă măsură proustiană — a naraţiunii, nu vom recunoaşte un triumf al subiectivităţii. Introspecţia în concepţia lui Ibrăileanu, nu este subiectivistă decît atunci cînd se asociază cu o atitudine afectivă a observatorului faţă de sine. Egotismul criticului-romancier evită, însă, blînda, voluptoasa căldură a complacerii în propriile afecte. A crea stări de suflet este o întreprindere perfect obiectivă. Romanul lui Ibrăileanu va fi acela al subiectivităţii obiectivate prin creaţia epică, al analizei care se detaşează de analist şi prinde fiinţă. Numai astfel, interpretarea pe care o dă criticul sonatei lui Vinteuil din *À la recherche du temps perdu,* ori naturii proustiene, devine semnificativă pentru el însuşi. „Sonata aceea, invenţie a lui Proust, circula prin cameră ca o realitate detaşată de executor, ca o fiinţă..."

Nu numai subiectivismul este dăunător în creaţia epică, ci şi „atitudinea poetică". Psihologismul este la antipozii „poezismului" — termen nu prea fericit pe care-l foloseşte criticul pentru a denumi infuzia lirică în proză, participarea sentimentală ca şi metaforismul abuziv. Nici moraliştii, nici analiştii n-au nevoie de asemenea intruziuni în discursul lor perfect obiectiv. Ibrăileanu, sentimentalul întortocheat, admiră indiferenţa divină, detaşarea de-a dreptul nihilistă, nepăsarea de zeu a lui Tolstoi, cel din marile opere. Şi cu toate acestea,

Ana Karenina respiră *numai* viaţa, candoarea, căldura, spontaneitatea vieţii. Nu prin participare la existenţele închipuite devine romancierul executor al destinelor. Desigur, înţelegerea e necesară oricărui prozator. Dar pentru a oferi „oglinda vieţii", oameni văzuţi în „totalitatea" lor, prozatorul trebuie să se pună pe sine în paranteză. Observaţia sigură, autenticitatea tipurilor, dialogul exact ca psihologie şi limbă, precum şi dramatismul rezultat din conflicte sufleteşti ori culoarea locală, tot ce ţine de virtuţile epicii presupune distanţarea analistului, ca şi a creatorului. Romanul, în care criticul vedea „încoronarea literaturii", presupune nu numai însuşiri şi deprinderi artistice variate, ci şi — mai ales — abolirea odiosului eu. Prozatorul care (asemenea lui Sadoveanu, în unele din primele sale texte) se amestecă în acţiune, caracterizează, el, personajele, situaţiile, moralizează şi predică, nu face decît „gazetărie". Romanul este exigent, şi, dincolo ori dincoace de multiplele condiţii pe care le pune criticul romancierului (printre care şi aceea de a fi psiholog şi sociolog) este aceea a detaşării sale esenţiale. Opera de artă — roman ori lirică, ori dramă — este expresia unui concepţii asupra vieţii, „o filosofie a stărilor sufleteşti". Ceea ce nu înseamnă că Ibrăileanu ar îndemna la propulsarea ideilor autorului prin mijlocirea ficţiunilor artistice. El e împotriva unei „literaturi de idei". Admiră cu căldură în romanele lui Hardy viaţa filtrată printr-un temperament, nu prin idei. În opera scriitorilor intelectuali vede creatorul nu eseistul. În fond, romanul ar trebui să fie — după el — *als ob,* ca şi cum romancierul n-ar fi. De aceea, spuneam, la începutul acestui paragraf închinat drumului spre roman al lui Ibrăileanu, că unicul său roman, *Adela,* s-a născut în egală măsură din apetiţia sa, adevărată fascinaţie a romanului, cît şi din constricţiile sale mentale şi morale.

2. „ADELA"

Prin consensul criticii, *Adela* se declară, îndeobşte, cel dintîi roman românesc de analiză. Rolul analizei în această naraţiune nu este însă, doar acela al metodei autorului [10]. Analiza

se ia pe ea însăşi drept obiect. Inteligenţa analitică este exercitată de scriitor, dar totodată, înfăţişată de el în exerciţiul ei. Naratorul fictiv (ca şi Marcel din *À la recherche du temps perdu*) este el însuşi un erou-analist. Romanul nu este numai *de analiză,* ci *al analizei* ca atare. Mai mult, asistăm la o dramă determinată în bună parte de analiză. Într-adevăr, introspecţia mortifică, inhibă desfăşurarea spontană a vieţii. Eroul e, întrucîtva o victimă a propriei sale propensiuni.

Glosînd pe marginea *Scrisorilor* lui William James, Ibrăileanu elogiază — împreună cu Bergson — puterea de introspecţie a psihologului american. „O aşa putere de introspecţie, dar introspecţie pentru introspecţie, şi nu în vederea unor principii, nu o mai găsim decît în opera lui Marcel Proust."[11] Opera lui James şi Proust poate fi considerată — după autorul *Adelei* — drept „*Summa* psihologiei", înţelegînd prin aceasta „totalitatea faptelor sufleteşti introspectate şi «obiectivate» prin exprimare". A privi *înăuntrul* tău, şi a da o realitate cuvîntătoare celor văzute, reprezintă, pentru Ibrăileanu, dublul demers esenţial al psihologului. Desigur, acesta nu priveşte doar în sinea lui. In notele adunate sub titlul *Creaţie şi analiză,* criticul descrie două tipuri de «psihologi literari» : *analistul* şi *moralistul.* Dacă primul se observă cu precădere pe sine, descompunînd, analizînd faptele sufleteşti şi descriindu-le, al doilea îi observă mai ales pe alţii, urmăreşte conduita umană, caută cauzele stărilor sufleteşti tipice etc. În aceleaşi note, am văzut că Ibrăileanu distingea între creaţie şi analiză, cea dintîi fiind numită de el, cu un termen mai barbar dar mai exact „comportism", căci se referă la redarea înfăţişării şi „comportării" personajelor. Mare amator de psihologie (către care-l îndrepta atît propria sa apetiţie spre scormonirea introspectivă, cît şi formaţia sa intelectuală scientistă), criticul-romancier cunoştea desigur lucrarea lui James, *Principles of Psychology* (1890), sau cel puţin compendiul prescurtat publicat în versiune franceză în 1921. El nu cunoştea, probabil, decît indirect, prin referiri mai tîrzii, lucrarea de bază a behaviorismului sau comportamentismului : *Psychology from the Standpoint of a Behaviourist,* publicată de J. B. Watson în 1915. Aceasta nu l-ar fi pasionat fără îndoială, precum psihologia lui James, căci ar fi găsit-o „rece", cum socotea studiile lui Bain, Spencer sau Wundt. Adversitatea sa structurală

față de tot ce este rece, încremenit, „natură moartă", ordine abstractă, speculație pură, și, dimpotrivă, atracția pentru tot ce are căldură afectivă, organică, pentru ceea ce curge și nu este îngrădit în sisteme, ci se dezvoltă liber, îl face să extragă din opera celor „doi *psihologi*" (James și Proust) ceea ce considera el că-i înrudește și ceea ce el însuși *simțea* că-i convine : întîi, concepția sufletului ca o continuitate, ca un curent, un flux *(stream of thought"* sau *„of consciousness")* și, apoi, caracterul incoerent, contradictoriu, deloc unitar ordonat al sufletului. Psihologia presupune, în perspectiva lui Ibrăileanu, participare, căldura comunicării simpatetice. „Eu nu-mi pot închipui — spune el în articolul despre *Scrisorile* lui James —, ca un om rece, abstract, să fi conceput teoria fiziologică a emoțiilor." Pe James l-au ajutat „temperamentul său emotiv și puterea de introspecție". Introspecția, analiza — chiar a oamenilor de știință — presupune fervoarea celui care privește, și deloc o glacială detașare. De aceea, nu ne mirăm că Naratorul fictiv din *Adela*, Emil Codrescu, medic, dar de formație umanistă, psiholog (în sensul pe care îl dă Ibrăileanu cuvîntului, numindu-l astfel pe un James dar și pe un Proust) practicînd o introspecție continuă, oprindu-se din analiza propriilor trăiri doar pentru a le analiza pe ale altora, este departe de a fi un „om rece, abstract". Inchiziția psihologică la care se supune e, în același timp, efectul și cauza unei turbulențe pasionale, ale unui vîrtej ce-i stîrnește cele mai intime fibre, și în care e gata să se piardă.

Pentru *cazul* din ficțiunea sa, Ibrăileanu a ales condiții speciale, pe cît se poate abstrase din viața reală, cotidiană, o situație *in vitro* nu *in vivo*. Condiții modeste, dealtfel, cele ale unei mici stațiuni climaterice moldovene. Bălțățești, într-o vară din 189..., cadru social redus la un minim necesar, mediu psihologic neutru, loc în care nu se întîmplă nimic, propice pentru rumînări interioare. Acele „fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu" care alcătuiesc *Adela* se vor putea concentra asupra singurelor peripeții posibile, cele ale unui suflet. Acest suflet nu este al Adelei, care constituie polul magnetic al romanului, dar care nu este nicidecum în centrul lui. Însemnările lui Emil Codrescu se referă, ca în orice jurnal al oricărui egotist (și numai

naturile egotiste ţin adevărate jurnale intime) la trăirile propriei sale persoane.

Emil Codrescu e un ins suficient de mizantrop şi destul de indiferent faţă de realitatea concretă pentru ca egotismul său să se poată manifesta sub forma viciilor nepedepsite ale lecturii, reflecţiei (îndeosebi asupra propriilor trăiri), şi *analizei* permanente. În mica localitate de odihnă estivală, îşi agrementează „plictisul odihnitor" prin lectura „reconfortantă" a cataloagelor cîtorva librării străine, a unui dicţionar şi a lui Diogene Laerţiu (carte de căpătîi a lui Ibrăileanu). Două observaţii în legătură cu aceste cărţi. Întîi, în ce priveşte dicţionarul, acesta e ales „pentru momentele cînd spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităţilor în sine". Deci realitatea în sine, pentru acest cărturar, este cea pe care i-o oferă lumea cuvintelor. Pasărea din micul Larousse (căci acesta e dicţionarul pe care-l citeşte Emil Codrescu, cu cele două părţi ale sale) este mai *adevărată* decît pasărea de pe gard. Mica enciclopedie este un repertoriu incitînd la infinite reverii. Cum observă Naratorul : „Nu mai e dicţionar. E un roman în notaţii sugestive." Cît despre Diogene Laerţiu, o lectură a eroului, din capitolul referitor la Epicur, notată de el în jurnal este semnificativă pentru caracterul ca şi pentru însuşi destinul său. Iată nota lui Codrescu : „Ataraxie «Apatie» ...Frica de acţiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid şi prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Ca şi în *Ana Karenina,* în care destinul eroinei este crîncen prefigurat din primele pagini ale povestirii, prin sîngerosul accident la care asistă în gară, analistul din *Adela* îşi vede proiectată în cartea veche a unui filosof epura eşecului său. Căci, la el acasă doar printre cuvinte, intelectual temător de acţiune, Emil Codrescu este predestinat la o retragere de pe tărîmul faptelor, fie şi cu preţul unei indicibile suferinţe. Suferinţă dulce, în cele din urmă, deoarece — cum vom vedea — el preferă iluzia, aparenţa, realului, alege voluptăţile privirii, deliciile observaţiei, ale contemplării, nu pe cele ale posesiunii obiectului privit sau contemplat. Analistul este un *voyeur,* în sensul larg dar şi în cel specific al termenului.

Înainte de a-l urmări pe acest plan al privirii, analizei şi iluziei, trebuie să ne punem întrebarea obişnuită a comentato-

rilor *Adelei*, întrebare care face din cazul Emil Codrescu o enigmă : de unde opţiunea ratării iubirii sale ce avea aproape toate şansele împlinirii ? S-ar părea că s-a spus totul despre nehotărîrea fatală a lui Emil Codrescu, pasionat îndrăgostit de Adela, despre tribulaţiile sale interioare, despre logica sau lipsa de logică a îndoielii sale, despre gelozia sa, ca şi despre disproporţia reală sau imaginară dintre un cvadragenar cu „părul brumat" şi o femeie de douăzeci de ani. Sînt totuşi cîteva amănunte revelatoare care n-au fost observate, sau n-au fost interpretate. Ele dau, însă, coerenţă exegezei.

Obsesia erotică pune stăpînire cu uşurinţă pe eroul romanului. E de-ajuns să o întîlnească pe Adela, pentru ca să cadă pradă fascinaţiei, şi, în jurnalul său, să nu mai consemneze decît ceea ce are vreo legătură cu ea. Or, de la început, după ce notează sec întîlnirea, face o reflecţie interesantă : „«Doamnă» ! Întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul „domnişoară» în «doamnă». Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc şi nu-i decent să mă privească." Şi adaugă în paranteză, cenzurîndu-se pe sine : „Psihologie de cvadragenar, intempestiv şi pervers de lucid !" Lucid dar complexat. Refuză trecerea *fetei* la regimul *femeii*. Aceasta ar fi oarecum explicabil printr-o gelozie postumă faţă de fostul soţ al Adelei. Într-adevăr, se hotărăşte să-i spună *in petto* „domnişoară", conştient că aboleşte astfel mariajul ei cu domnul L. „Negînd cauza, neg efectul..." De fapt, e invers : el neagă efectul (starea de «doamnă») pentru a aboli cauza (căsătoria cu L.). Mai simptomatic este, însă, faptul că Emil Codrescu vrea să reţină, prin folosirea inadecvată a *cuvîntului* («domnişoară» în loc de «doamnă») în starea primară de fetie *orice* cunoştinţă feminină a sa. Celibatarul îşi poate explica o asemenea inocentă manie prin gelozia pe care o resimte faţă de orice posesor masculin al vreunei femei, fapt în sine revelator pentru o psihologie a frustrării. Dar, înaintea oricărei gelozii, există refuzul *feminităţii* femeii. Ceea ce iubeşte, spre ceea ce rîvneşte acest bărbat, obiectul privilegiat al reveriilor sale cele mai ascunse (chiar şi al luciditătii sale „perverse") este *fata* dinaintea nubilităţii sau nubilă dar necunoscînd încă realităţile iubirii. Ibrăileanu îi atribuie eroului său una din reveriile

sale preferate. E de-ajuns să-l auzim exaltînd fetele din proza lui Turgheniev : „Turgheniev are atîtea fete ! Atîtea fete ideale ! Nu există societate mai delicată decît mulţimea fetelor din Turgheniev. Fete cu inima simplă, gata de sacrificiu [...] ori fetele cu sufletul complicat, enigmatic, capricios şi poetic..." La Emil Codrescu fixaţia aceasta purcede dintr-o traumă originară : el şi-a pierdut mama în copilărie. Prea mic ca să o ţină minte, şi-a recreat imaginea ei după o poză ştearsă, cu ajutorul propriei fantezii, substitut al unei fiinţe aievea, pentru care a nutrit însă o afecţiune ce a variat odată cu vîrsta dar rămînînd o constantă propensiune spre „o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui". Iată un *imago* conform definiţiei psihanalitice, imagine formată în fragedă pruncie, conjugată cu experienţele traumatizante ale copilăriei, cu frustrări şi insatisfacţii infantile. Reprezentarea purtînd o puternică încărcătură afectivă, acţionează mai tîrziu prin mecanismul proiecţiei ca o prismă deformantă : subiectul are tendinţa de a percepe la anumite persoane din anturajul său caracteristicile esenţiale ale acelui imago primitiv, conservat de-a lungul anilor. Urmărind (fără să ştie) această schemă freudiană, Naratorul recunoaşte în legătură cu chipul mamei-fată, următoarele : „În cursul vieţii, imaginea rămînînd aceeaşi, a variat, totuşi, o dată cu punctul de privire în care mă mutau anii. În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică. Dar aceste sentimente sui-generis, aceste ipoteze afective, fără substratul vreunei experienţe experimentale în viaţa de familie, au fost nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă de mult." Această confesiune revelatoare a Naratorului fictiv poate fi apropiată de o mărturisire identică a autorului. În *Amintiri din copilărie şi adolescenţă* (din 1911), Ibrăileanu o evocă pe mama lui moartă de mult : „Mama mea este mai tînără decît mine [...] mama mea este o fată". Naratorul (cel fictiv deopotrivă cu cel real) se dovedeşte într-adevăr cu toată luciditatea conştient de acel imago dominant şi determinant al sensibilităţii ca şi al imaginaţiei sale. Imagine abisală, dar proiectîndu-se mereu în afară, îndemnînd şi mai ales inhibînd, exercitînd o cenzură, impunîndu-i bărbatului să refuze *in petto* trecerea de la stadiul de fată la acela de femeie, imagine

cultivată cu o unică dragoste : „în adîncurile cele din urmă ale sufletului dragostea pentru imaginea fetei moarte a rămas intactă, neamestecată, de o esenţă unică...“ Evident, conservînd o asemenea iubire imaterială şi proiectînd-o pe chipul unor fete sau femei (transfigurate prin mecanismul fixaţiei, readuse la chipul „fetei moarte“), dragostea lui Emil Codrescu pentru Adela era de la început condamnată.

Dealtfel, educaţia sa sentimentală a stat sub semnul acesta al „fetei moarte“. În plină criză amoroasă, conştient de dragostea sa pentru Adela, el îşi rememorează peripeţiile sentimentale ale juneţii sale. Emilica („singurul tău amor curat, pentru că n-a fost amor“) a murit de anghină sau de scarlatină, „cum mor iubitele la vîrsta aceea“. Eliza, cea plină de candoare, cu chipul de copil, a murit şi ea. Au fost desigur şi altele care n-au murit. Dar una îl părăseşte, pe alta o părăseşte... ca şi moarte. Pe Adela a cunoscut-o, şi iubit-o, copilă. Mai tîrziu cînd dă semne de afecţiune pentru el, refuză să ia cunoştinţă de ea ca femeie, ca iubită posibilă. Zadarnic protestează ea ; „— Sînt mare. Nu mai sînt copil...“. Imaginea ei pe care ar vrea să o păstreze este aceea a fetei. De aici, mai tîrziu, cînd o reîntîlneşte în mica localitate de odihnă estivală, cînd se aprinde într-însul marea iubire a bărbatului ajuns pe platoul înalt al vieţii, elanul pasional şi adoraţia pentru fata de altă dată dintr-însa, ca şi teama de a nu o aboli prefăcînd-o chiar el în femeia lui.

Ceea ce complică acest caz al eroului fixat pe un anume imago feminin este faptul că el nu rămîne un pur cultivator al idealităţilor, un adorator platonic. Calmul său, ca şi acel *taedium vitae* care-l cuprinde uneori ascund latenţele unei pasionalităţi eruptive. Temperamental predispus spre melancolie, el este însă un sensual ce se reţine. Pînă şi curiozitatea intelectuală a analistului apare ca o sensualitate transpusă : „În mine — mărturiseşte Emil Codrescu — e plăcerea de a aspira feminitatea, candidă încă, a sufletului ei şi curiozitatea ascuţită a unei experienţe de psihologie pe sufletul ei şi mai cu seamă pe al meu“. Gustă voluptăţi senzoriale pe ascuns. E destul de rafinat pentru a percepe „muzica corpului“ feminin, pentru a simţi cum „dezmiardă“ femeia aerul cu umerii. Hipersensibil, e „dezechilibrat“ la simpla atingere a

mîinii Adelei, are o „strîngere de inimă" cînd zăreşte umbra unui puf auriu deasupra buzei sale, braţul ei cald în mîna lui sînt în acelaşi timp „paradis şi infern". Simple exagerări ale unei retorici pasionale ? E adevărat că vocabularul sentimental al personajului datează. Dar nu e mai puţin adevărat că expresiile aparţin unor trăiri excepţionale. Şi dacă — asemenea lui Turgheniev despre care Ibrăileanu scrie într-un articol că a zugrăvit femeia ca pe o fiinţă de care el s-a apropiat întotdeauna „cu respect şi sfială, ca de un sanctuar" (cuvînt ironizat cum am văzut de Adela, într-un pasaj al romanului) — Naratorul îşi respectă nespus iubita, el îi adoră sufletul „numai întrucît este expresia fiinţei ei intime : senzaţii, emoţii, imaginaţie, turnura spiritului — femeia din ea".

Amestecul de dorinţă şi idealizare extremă apare îndeosebi în aliajul dintre concupiscenţa ochilor şi contemplaţie. Personajul lui Ibrăileanu cunoaşte voluptăţile *privirii*. Însăşi mania introspecţiei, a analizei, ţine de vizualitatea sa. Cele mai multe desfătări pe care le găseşte în proximitatea Adelei sînt cele pe care i le oferă vederea ei. Pasiunea apare odată cu izbucnirea în conştiinţă a imaginii femeii tinere cu „braţele albe şi talia rotundă". A o vedea mişcîndu-se îi dă o „senzaţie ascuţită". Emil Codrescu este pe plan erotic un *voyeur*. Una dintre cele mai fine notaţii din „jurnalul" său este relatarea unei scene în care el o vede în oglindă pe Adela împreună cu mama ei. „Vedeam două femei, din fiecare o jumătate, jumătatea din oglindă completîndu-se exact cu jumătatea din odaie..." Privitorul îşi detaliază desfătarea pe îndelete. Oglinda dublînd realitatea (făcînd-o mai ireală, deci mai iluzorie) măreşte plăcerea contemplaţiei. De asemenea dublarea bizară a femeii. Dar sînt numeroase textele în care îşi mărturiseşte cu delicii senzaţiile doar aparent diafane pe care le trezeşte într-însul contemplarea iubitei. „E atît de plăcut să priveşti o femeie cînd nu ştie că o priveşti..." Vîrful botinelor îi acaparează privirea ; o vede în rochie roz şi are o minunată surpriză ; decolteul îl tulbură ; îi vede braţele goale „pînă aproape de cot" şi exultă ; îi zăreşte o clipă, cînd rochia desfăşurată în evantai i se ridică puţin deasupra botinei, o fîşie din gambă, şi e în extaz (cuvintele sînt ridicol de preţioase în naivitatea lor cînd spune că : „rotunzimea de zăpadă i-a sidefat o clipă voalul

negru al ciorapului"). Firește, toate acestea țin de voluptățile unei epoci, ale unei vestimentații. Dar personajul lui Ibrăileanu este prea lucid pentru a nu-și da seama de predominanța vizuală a senzualității sale. El are o concepție plastică, picturală și sculpturală a femeii. Corpul unei femei tinere i se pare — cu o formulă îndeajuns de pedantă în exaltarea ei — „realizarea formală și structurală cea mai desăvîrșită a materiei vii... termenul ultim al evoluției cosmice". Voyeur-ismul său se asociază — cum se cuvine — cu un fetișism erotic evident. Este ceea ce observă el însuși : „Fetișizarea tuturor obiectelor ei și a tot ce ține de ea : mantila ei din cuier, cînd intru în antret, mă înfioară..." Adoră rochiile, mantila, galoșii, săculețul ei (poșeta am spune azi), adună în cele din urmă — ca un licean îndrăgostit — relicvele scumpe ale dragostei sale defuncte : un degetar stricat, o fîșie de dantelă ruptă... Tot ceea ce o atinge, tot ceea ce *ține locul* ei îi este scump. Căci îndrăgostitul acesta preferă iluzia, aparența, realității concrete. Nu în zadar îl citează pe Schopenhauer : „Lumea este reprezentarea mea". Nu în zadar socotește că tot ce se realizează se „împuținează" esențial. Tocmai aerul de irealitate care înconjoară făptura iubitei, mirajul care o înlocuiește oferă suprema desfătare acestui îndrăgostit. El va renunța la ea pentru umbra ei.

Introspecția ca și observația psihologică, practicate cu intemperanță, înseamnă, în acest caz, tot un fel de voyeur-ism. Observatorul se complace în urmărirea comportamentelor, se delectează în revederea prin observație a celor trăite. Adela îl „imobilizează în atitudinea de observație pură față cu toate femeile din univers". Vrea să vadă cum se comportă doamna Timotin. Filele jurnalului său sînt adevărate „foi de observație". Își ia — la figurat — pulsul și temperatura de cîteva ori pe zi deși știe că aceasta e cel mai bun mijloc de a-și agrava boala. Dar nu renunță la exercițiul continuu al acestei *priviri* scormonitoare. A cunoaște înseamnă pentru el a vedea. Și, poate nu am merge prea departe dacă am considera că pentru acest cvadragenar a cunoaște — prin vedere și analiză — înseamnă a poseda, ne mai fiind nevoie de nici un alt mod de posesiune în afara cunoașterii. Aceasta explică voluptatea pe care o gustă analizîndu-se, abuzul pe care-l face (și de care e conștient). Fără să identificăm Naratorul fictiv cu cel real,

eroul cu autorul său, am putea găsi la analistul ca şi la moralistul Ibrăileanu (care şi-a adunat reflecţiile sale sub titlul *Privind viaţa*) numeroase indicii ale experimentării unei asemenea savori de a cunoaşte, de a *vedea* palpitul intim al vieţii.

Dacă putem vorbi despre o dramă a lui Emil Codrescu, dacă însemnările sale constituie jurnalul unei imposibile iubiri, ratarea sa erotică este o dramă a inteligenţei nu a afectului. Piedica din calea fericirii sale în dragoste se află în intelectul său. Aceasta nu înseamnă o orbire particulară, cum se întîmplă de obicei în raporturile eşuate între un bărbat şi o femeie. Destrămarea legăturilor amoroase în ficţiunile lui Camil Petrescu şi Holban (contemporane cu apariţia *Adelei)* se datoresc unei asemenea orbiri. Dar eroul lui Ibrăileanu vede prea bine. El este un bun, un prea bun analist al propriilor sale stări, şi ca atare se pierde în dedalul conjecturilor sale [12]. Este conştient de toate pînă şi de abuzul său de analiză. Mărturiseşte nu o dată : „Cu mania de a mă analiza, care nu mă părăseşte..." Sau : „Abuzul involuntar de analiză, boală veche şi incurabilă, complicat cu conştiinţa celor douăzeci de ani ai ei şi patruzeci ai mei, m-a aruncat într-o ţesătură inextricabilă, din care mi-i cu neputinţă să mă descurc". Intelect „pervers şi lucid", asemenea întrucîtva unor spirite *fin de siècle* în care sub spuza dezabuzării mocneşte un foc al pasiunilor ce poate deveni mistuitor, spirite a căror bolnăvicioasă luciditate nu exclude pierderea în tenebre, precum unii eroi ai lui D'Annunzio (un Giorgio Aurispa, de pildă, din romanul *Trionfo della Morte,* care se plînge şi el de abuzul de analiză) [13].

Aşadar, lipsa hotărîrii, hamletismul Naratorului din romanul lui Ibrăileanu, eşecul acestui om al cuvîntului pe tărîmul faptei sau al trăirii este secundară unui viciu primar de cunoaştere. Inteligenţa care disecă şi cercetează la infinit, care vrea să *vadă* şi se complace în *a vedea,* absoarbe întreaga sa apetenţă erotică. Pe de altă parte, există la acest intelectual dorinţa abia mărturisită sieşi de a prezerva iluzia, de a rămîne — cu alte cuvinte, tot pe planul *vederii.* Teama sa majoră e de a nu fi înşelat în cunoaşterea sa. Teamă intelectuală, nu teamă a iubirii ameninţate, ca atîtea ficţiuni ale amorului ratat. Teamă de umilirea minţii (nu a persoanei, ca la Camil sau

Holban). De aceea, analiza este reluată la tot pasul, examenul nu încetează în pofida unor certitudini. Acestea se dovedesc mereu parţiale, tranzitorii, fiind puse iarăşi şi iarăşi în cumpănă cu alte elemente, devenind sursa unor noi incertitudini. Ca în argumentările falacioase ce merg *ad infinitum* fără a ajunge la o concluzie, analiza în care se rătăceşte personajul lui Ibrăileanu nu are nici-o soluţie. Acest păienjeniş al supoziţiilor, ţesut cu grijă şi migală, acest labirint construit de un Dedal în jurul propriei sale fiinţe constituie partea cea mai valoroasă a acestui edificiu fictiv. [14].

Pînă şi soarele de pe cer este, pentru Emil Codrescu, „analist şi veridic". Cu atît mai mult cugetul său atent la nuanţe. Printre acestea pe omul cuvîntului îl interesează îndeosebi nuanţele verbale. Trecerea — în apelaţiile pe care le foloseşte Adela faţă de el — de la *„cher maître"* la *„maître chéri"*, apoi, mai intim, la „iubitul meu prieten", este urmărită cu o atenţie anxios-încîntată. Un simplu „te aşteaptă A..." — pe un bilet este pretextul unei reflecţii. Chiar acel *„A"*, în loc de Adela, îşi găseşte interpretarea. Un *„şi"*, într-o discuţie este comentat sub toate aspectele pentru a i se extrage ultima semnificaţie afectivă : „Consolare ? Delicateţă de sentiment ? Zădărească ?" — se întreabă intelectualul anxios. Analiza inchizitorială disecă frazele, structurile gramaticale pentru a extrage elixirul unei certitudini iluzorii. Codrescu îi arată Adelei o fotografie a sa din tinereţe. Aceasta spune : „E mai bine acum, da, e mai bine", şi iată declanşat mecanismul analitic. Întrebările se succed ca şi răspunsurile posibile. Căci, cum observă Naratorul (care ascunde într-însul mai degrabă un critic exeget decît un practician al medicinei) : „Problema psihologică pune o problemă gramaticală : «Bine» e adverb ori adjectiv ?" Şi analiza continuă.

Astfel, dintr-un exces de analiză, personajul rămîne cantonat în cuvinte. Inteligenţa sa ajunge să funcţioneze în gol. Mai exact, ea nu muşcă în plinul concret al faptelor, ci se învîrte printre propriile-i cuvinte. Căci verbul produce voluptăţi şi numai transmise prin verb, senzaţiile sînt cu adevărat vii. Gramatica ajunge să determine erotica. Aceasta este cea mai profundă observaţie morală a analistului Ibrăileanu. Iată un text-cheie în care eroul său, deşi abstract în formulare, dovedeşte un rar rafinament de trăiri concrete, trăirea intelectualului

posedat : „Senzaţia de voluptate, provocată de cuvîntul «Ea», cînd o *numesc* astfel, oral sau mental, probabil pentru că, fiind contradictoriul lui «El», şi atît de femeiesc prin fizionomia lui, dimorfismul gramatical proclamă cu putere dimorfismul sexual, concentrează întreaga conştiinţă asupra *femeii*, pînă la halucinaţie". Cugetarea porneşte, însă, şi aici, de la experienţa originară a *vederii*, a imaginii „ca formă *a priori* a cugetării" — cum are grijă să noteze analistul prealucid.

Oricît de conştient, Emil Codrescu poartă, am văzut, sechelele unei traume originare. O cenzură puternică inhibă în el pornirea către femeia iubită. Este ca o teamă de incest. Nu este el, întrucîtva, părintele spiritual al Adelei ? Femeia copilăresc-suavă reclamă afecţiune, protecţie, o blîndă tandreţe nu concupiscenţă. Ibrăileanu excelează în relatarea sobră (chiar dacă pe alocuri liric-patetică) a tribulaţiilor erotice ale bărbatului. S-a observat abulia acestuia. El însuşi, se referă mereu, în însemnările sale, la neputinţa de a decide şi, mai ales, de a trece la fapt. Adela observă şi ea, mai adînc chiar, reluctanţa sa chiar în urmarea impulsului pasional : „Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei..." îi spune ea. Îi este imposibil să fie fericit. Se revoltă împotriva propriei sale iubiri ; caută să fugă de ea. Îl invadează un sentiment de teroare. E gelos pe toţi şi pe toate, chiar şi pe sine. Inhibiţiile îl paralizează. Se simte atins de o senilitate timpurie. („În curînd voi avea patruzeci de ani ! Nu mai sînt un început, o cauză. Devin tot mai mult o prelungire, un efect. Mă simt complet determinat. Patruzeci de ani ! Vîrsta amintirilor şi recapitulărilor...") Toate acestea sînt simptomele unui psihism încărcat. Tardivitatea afectivă, simulările, disimulările, sentimentul culpei, exprimarea — din inerţie — a unor stări inactuale, „psihopatia epistolară", dorinţa de a retrăi nu de a trăi sînt semne care indică o psihologie a autofrustrării. Iubesc şi fug infinit de departe de ceea ce iubesc — spunea Tereza de Avila, dînd o expresie pregnantă acestui complex esenţial. Ibrăileanu a descris minuţios şi cu o extremă acuitate un asemenea caz. Eroul său se complace în ambiguitate, se pierde (cum însuşi mărturiseşte) într-o analiză conjecturală, căci, pentru el, „nimic nu e adevărat, totul e posibil", căci nu vrea nimic, nu urmăreşte nimic, crede că nu se poate nimic, că nu trebuie făcut nimic, Inteligenţa sa chiar, lucidă cînd e vorba

de alţii, se condamnă pe sine la neputinţă, cînd e vorba de el însuşi. Nu crede în femeia iubită, căci nu *vrea* să creadă. Nu-şi îngăduie bucuriile dragostei căci nu vrea iubirea : „Nu, nu ! Nu iubesc şi nu vreau să iubesc pe Adela." Sentinţa pe care şi-o dă este finală. Iubeşte dar fuge infinit de departe de cea pe care o iubeşte.

Fără să insiste, Ibrăileanu insinuează, în maniera sa delicată, o legătură profundă a iubirii cu moartea. În ţesătura naraţiunii sale motivul morţii este strecurat astfel încît rareori apare la suprafaţă. Dar ca o notă joasă, al cărei ecou susţinut printr-o pedală străbate o cîntare, tot astfel moartea este prezentă în această povestire a iubirii mortificate. Criza pasională a lui Emil Codrescu este introdusă prin amintirea morţii mamei, al cărei chip de tînără fată moartă străjuieşte asupra destinului afectivităţii sale, marcate prin moartea celor două fete pentru care a nutrit sentimente tandre în adolescenţă. Astfel, în plină criză a iubirii pentru Adela, gîndul morţii apare unit cu acela al pasiunii erotice. „S-ar părea — notează Emil Codrescu— că dorinţa de femeie unică şi spaima de moarte sînt forţe de sine stătătoare, care, căzute în inconştient se odihnesc şi se fortifică, în timp ce şi conştiinţa, odihnită de ele, devine mai sensibilă la incitaţiile lor." Freud distingea un principiu al morţii de un instinct al vieţii sau libido, amîndouă acţionînd din inconştient. Printre reflecţiile lui Ibrăileanu, publicate în culegerea *Privind* viaţa, întîlnim una referitoare la raportul dintre iubire şi moarte : „Numai imaginile amorului, antidotul morţii, pot ţinea piept, în Conştiinţă, imaginii terifiante a morţii". Două puteri pornind din inconştient, se confundă în imaginar. Să observăm că opoziţia este între *imaginile* iubirii şi morţii, nu între trăirea lor pe alte planuri ale sensibilităţii. Într-una din reflecţiile Naratorului din *Adela,* ele apar în schimb unite în trăirea sensibilă : „În strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morţii". Şi în aceste cugetări ale lui Emil Codrescu recunoaştem glasul lui Ibrăileanu. Se repetă ideea opoziţiei dintre imaginile voluptoase şi cele terifiante ale morţii. Şi cvadragenarul moralist îşi judecă propria sa existenţă, oferindu-ne încă o cheie a „cazului" său, atunci cînd scrie în „jurnalul" său despre „traged'a celor patruzeci de ani ai bărbatului, cînd moartea începînd să-i trimită crainicii, el se agaţă încă şi mai cu spaimă

de viaţă..." viaţa însemnînd iubirea pentru o femeie. În toate aceste cugetări vibrează anxietatea omului care se ştia condamnat. Şi, într-adevăr, iubirea e suprema tentativă a eliberării de această anxietate, prin înlocuirea ei cu alta. Emil Codrescu era prea conştient de vanitatea acestei tentative. De aceea, în exaltarea sa se amestecă neîncetat dezabuzarea, melancolia şi, nu în ultimul rînd, o surdă anxietate pe care voluptăţile gustate sau visate nu o pot îndepărta. Ba chiar, vedem într-însul crescînd o vocaţie îndepărtată, un apel pe care îl îndepărtează prin reflecţiile sale, de care fuge apropiindu-se fără voie. În termeni freudieni, principiul morţii triumfă într-însul asupra unui *Lustprinzip,* al libidoului întrupat în femeia rîvnită. Şi poate că acel imago al mamei moarte, chemarea tinerei fete moarte împrumută uneori chiar silueta atît de gingaşă, evanescentă în cele din urmă, a Adelei. Însăşi iubirea poate să însemne în unele clipe o chemare a morţii. Cînd tînăra femeie cîntă la pian un andante dintr-o sonată, apoi cu vocea un vechi cîntec popular francez, prietenul ei care o iubeşte simte, ca niciodată, „că toată poezia vieţii pînă la infinitezimal, emoţia pe care o dă o floare de cîmp, răsăritul unei stele, o adiere de vînt, are ca principiu gîndul vieţii, fiindcă vorbeşte de iubire, şi că preţul integral al vieţii îl dă numai moartea". Într-o asemenea clipă de reculegere, eroul lui Ibrăileanu atinge zonele abisale ale fiinţei sale. De astă dată, iubirea nu se mai opune anxietăţilor morţii, ci poezia vieţii vorbind de iubire ajunge să slujească gîndul morţii. Acest gînd, nelămurit, neexprimat pe de-a-ntregul, pune în cele din urmă stăpînire pe încăperile sufletului său, din care desfătările iubirii pierind lasă în urmă doar amintirea lor, ca un dublu thanatic.

Arta lui Ibrăileanu în unicul roman al maturităţii creaţiei sale rezidă firește în iscusinţele analistului, şi, dincolo de acestea, într-o tehnică a orchestraţiei. Epic, lucrarea prezintă o oarecare sărăcie a resurselor. Construcţia, fără să fie deficitară, e îndeajuns de simplistă. Spiritul naraţiunii împrumută virtuţile muzicii mai degrabă decît pe acelea ale arhitecturii. S-a vorbit despre poezia latentă a micului roman. Eroare. Lirismul infuz este un reflex înşelător al discursului. Prin structura sa, în ciuda formei subiective, a confesiunii, a jurnalului, naraţiunea este obiectivă precum o sonată. Dar tot ca într-o piesă muzicală, re-

marcăm prezența unor acorduri fundamentale, a unui sistem armonic ingenios. Opusculul este plin de expresii cantabile. Reflecția alternează cu descripția naturii, senzațiile diafane cu cele produse de uriețenia firii, deficitul de realitate se compensează prin brutalitatea unor percepții. Unele motive revin, le recunoaștem în registre diferite. Astfel, motivul *lunii* încadrează scurta cronică a iubirii Adelei. O melodie sugrumată, cîntată *à voix basse,* astfel ne rămîne amintirea acestei narațiuni.

Rolul naturii în economia romanului nu este dintre cele minore. Maniera descriptivă este cea moldoveană practicată de Hogaș, dar peisajele n-au o valoare autonomă ca la acesta. Ele participă la examenul analitic, și observarea naturii (ca și rezultatele introspecției) e obiectivă, fiind, în același timp, o trăire subiectivă. Natura la Proust, socotea criticul Ibrăileanu nu este o personificare, nici o expresie a sufletului său. Este adevărat însă, că intenția de obiectivitate a scriitorului, de poetizarea pe care o pretinde nu este tradusă integral în faptul narațiunii sale. Comparația „poetică" nu lipsește din descrierile sale de natură : „În fața noastră Cetatea Neamțului, molar sfărîmat al unui leviatan de coșmar, strălucea ivoriu în soarele arzător al amiezii și creștea cu cît ne apropiam de tîrg". Analistul se dovedește un vizionar bîntuit de imagini terifiante pe care le proiectează asupra îndeobște domoalei naturi moldovene. Naratorul îi arată Adelei „faldul munților în care se ascunde Agapia, Ciungii, cu runcurile ca niște sîni formidabili [...]. În fund, cu aspect de nour, Hălăuca, nemăsurată și obeză". În genere, însă, gustă acele „melodioase priveliști din Moldova, clasică prin frumusețea fină a peisajului, cu «cerul italian» deasupra..." Preferința Adelei pentru peisajul „sublim" i se pare prietenului ei o stare de suflet eminamente masculină. Poezia naturii nu este, din fericire, declarată prin expresia sublimității. Ea rezultă din senzații, impresii de o mare prospețime, precum în acest fragment de frază : „...nopțile veneau din pădure ude, cu miros de ferigă". De aceea, oricît de impresionante sînt peisajele în care uriețenia firii este surprinsă în comparații și metafore grandioase (precum : „trupul Ceahlăului, mistreț uriaș și hidos, cu capul luminat de soarele care se-ndreaptă spre fundul zării...") preferăm secvențele descriptive bine nutrite de o sensualitate subiacentă : „În poiană nu era nimeni decît

vara, care plutea moale, aurie, şi se pierdea pe sub crengile brazilor ce împrejmuiau aria verde ca un zid neregulat".

Acelaşi sensual care aruncă în jurul său priviri concupiscente, ne apare în reprezentarea Femeii, a Adelei. Naratorul înconjoară uneori chipul ei cu faldurile — s-ar putea spune romantice — ale unei naturi închipuite. Plimbîndu-se cu femeia iubită, vede noaptea înaintînd „cu fiecare stea ivită la orizont ca un ochi sinistru". Şi pe fondul mortuar („Eternitatea cerului era funebră") se desprinde chipul Adelei, plăcut şi liniştitor teluric, „cu umerii largi, cu braţele albe, cu talia rotundă". Tot astfel, altă dată, pe fondul negru al pelerinei, ea apare în rochie roz, cu o mînă pe sîn „un bloc de frumuseţi vii şi calde..." Am văzut că toate acestea ţin de voyeur-ismul Naratorului. Dar faptul că eroina romanului este *văzută* mereu din afară este urmarea unei manevre intenţionate din partea scriitorului. Împreună cu Emil Codrescu o vedem pe tînăra femeie, şi prezenţa ca şi trecerea ei prin roman nu sînt lipsite de farmec. De la început, Naratorul recunoaşte că femeia aceasta „invită cu farmece copilăreşti la mistere tulburătoare". Un anume mister, foarte diafan, deloc profund pluteşte ca o aură în jurul ei. Întreg misterul investit de noi într-însa rezidă în optica Naratorului (respectiv a autorului). Nu ştim decît întrucîtva comportamentist, prin gesturile şi puţinele ei cuvinte, ce se petrece într-însa. Niciodată nu pătrundem prin pîcla uşoară care o înconjoară, căci niciodată nu se deschide, nu se mărturiseşte. Ni se vorbeşte *despre* ea. *Din* ea, nici noi, nici Emil Codrescu, nu avem nici o ştire. Motivul este o orientare voită a luminii, a privirii romancierului. Explicaţia procedeului e simplă ; ne-o dă chiar Ibrăileanu, în eseul *Creaţie şi analiză,* vorbind despre sunetul indefinisabil al prozei lui Turgheniev şi, îndeosebi, despre farmecul pe care îl emană eroinele povestitorului rus. Un procedeu conştient, negativ, le dă acea aură de pseudo-mister care le înconjoară : Turgheniev le zugrăveşte în culori seducătoare dar „ţine ascunse gîndurile lor, luptele lor sufleteşti, deliberările lor, conţinutul detaliat al sentimentalităţii lor". Tot astfel va proceda el în romanul său. Nu o va analiza pe Adela, nu o va lăsa să se destăinuiască. De aici caracterul ei (pentru eroul-narator şi pentru noi) de sfinx. „Cu atît mai încîntătoare, cu cît mai enigmatică." Firește, Adela nu este impenetrabilă.

Naratorul ne dă unele amănunte din care facem deducţii cu privire la făptura ei morală. I se atribuie bunătate şi răutate, în general, fără specificări ; de asemenea, o luciditate a inteligenţei, o senzualitate fină şi, evident, farmec. Nu ştim prea multe, aşadar, despre ea, şi mai ales nu ştim decît vag ce simte ea pentru adoratorul ei, analistul impenitent. La începuturile întîlnirii lor la Bălţăteşti, ni se spune că Adela îl observă pe Codrescu, pe cînd acesta reticent, se fereşte. De fapt, nu ni se spune ce vede ea la partenerul ei. Şi totuşi, deşi uşor misterioasă, cu trăsăturile slab luminate, nu ea, ci Emil Codrescu, necontenit sub lumina necruţătoare a introspecţiei, ne oferă problema existenţei sale dilematice.

Ibrăileanu l-a citit fără îndoială pe Sainte-Beuve. Cunoştea el micul roman *Volupté* al criticului ? Numele Adela aparţinea soţiei lui Victor Hugo, amanta lui Sainte-Beuve cu care acesta a avut o legătură adulterină de oarecare notorietate. Criticul francez scrie unicul său roman, ca pe o confesiune a amorului său. În versiunea transpusă a ficţiunii, eroul Amaury, se mărturiseşte unui prieten mai tînăr. Iubirea sa pentru doamna de Couaën (Adela) este o pasiune turbulentă dar platonică. O „iubire imobilă", chinuitoare. Amaury se depărtează cu moartea în suflet. Iubire ratată pentru o femeie infinit dorită, venerată şi pierdută. Nu se poate afirma cu certitudine nici o apropiere între *Adela* şi *Volupté,* romane unice ale unor critici consemnînd experienţe preaintime, pline de rezultatele introspecţiei analitice a eurilor, avînd drept temă voluptăţile şi chinurile iubirii căreia i se răspunde dar care nu se împlineşte. Prin cine ştie ce subterane canale i s-a putut impune conştiinţei lui Ibrăileanu numele eroinei sale, identic cu acela al amantei patriarhului criticii moderne, şi al modelului folosit de acesta în unicul său roman.

3. MORALIA

Orice moralist ascunde într-însul un mizantrop. Ceea ce nu înseamnă că moralistul este neapărat un detractor al speţei umane. O dragoste jignită, refuzată şi răzbunătoare, un resen-

timent deschide ochii. Moralistul se naşte din curiozitate faţă de alţii şi din ascundere de sine.

Ibrăileanu are o fire reticentă. Ca un anxios, frecvent turmentat, manifestă o sensibilitate pururi în alarmă. Pudoarea şi discreţia sa, despre care vorbesc cei ce l-au cunoscut, derivă din teama de a da în vileag substraturi ascunse, din teama de a se descoperi. Pudoarea sa nu e o ipocrizie, ci o aprehensiune în faţa unei prea crude lumini. Aforismele, reflecţiile sale morale, întreg moralismul său derivă din deschiderea indiscretă a curiozităţii, precum şi închiderea discretă a pudorii. În fond, o psihologie a disimulării dublată de una a demascării creează într-însul (ca în mai toţi moraliştii) climatul prielnic reflecţiei morale. Şi nu numai descrierii tipurilor, a unei caracterologii umane (în genul lui La Bruyère) ori în aceea a demontării resorturilor psihologice ale gesticulaţiei omului (ca La Rochefoucauld), ci şi în acela, activ, al moralizării de-aproapelui.

Astfel, moralistul Ibrăileanu ne sfătuieşte să ne ascundem. Disimulatul predică disimularea fie şi cu un scop nobil, care — în ultimă instanţă — se dovedeşte a fi o prudenţă. „Nu mărturisi sentimentul nobil pentru care ai făcut o acţiune, căci nu vei fi crezut. Inventează unul mai puţin nobil şi dă-l ca motiv al acţiunii tale, pentru ca oamenii să nu-ţi atribuie unul rău de tot." Tactica morală a disimulării şi chiar a simulării, cu riscul minciunii, al înşelării, urmăreşte prezervarea *sinelui*, ca for intim. Moraliile lui G. Ibrăileanu urmăresc o asemenea apărare de sine ce nu este decît vechiul „egoism" denunţat de La Rochefoucauld. Şi-apoi autorul *Adelei*, cel ce a imaginat un erou tot timpul disimulat, cunoştea voluptatea ascunderii în dosul unei măşti. „Plăcere divină : să te arăţi mic şi umilit, cu sentimentul distanţei dintre tine şi ceilalţi." Pînă şi economia morală a societăţii umane pretinde, după el, exerciţiul unei nesinceretăţi metodice. Unul dintre temeiurile vieţii sociale ar fi deci, disimularea. Termenii în care moralistul propune abolirea unei sincerităţi abuzive sînt atît de drastici încît, în exagerarea lor, trebuie văzută o pledoarie *pro domo :* „Un om care s-ar hotărî şi ar reuşi să fie sincer în orice împrejurare, ar fi o o apariţie odioasă, ar fi o calamitate publică, ar ofensa în dreapta şi în stînga, ar arunca scandalul în familii, ar grăbi dizolvarea Societăţii — ar trebui ucis ca un cîine turbat". Tot

astfel, dacă printr-o nefericită mutaţie, consideră moralistul, oamenii ar începe să-şi poată citi gîndurile, ei ar trebui să se ascundă unii de alţii, umanitatea pierind. În acest sens, ipocrizia însăşi este necesară, devine un factor de civilizare, de înfrîngere a animalului în om, de afirmare a inteligenţei asupra afectelor ce nu mai sînt lăsate în libera lor desfăşurare. Ipocrizia „este suprema afirmare a acelei virtuţi care formează piatra angulară a caracterului şi care se numeşte stăpînire de sine". Simplu paradox ? Moralistul nu este un spirit paradoxal. Seriozitatea sa îi impune, îndeobşte, o înaintare rectilinie a gîndirii. Dar cînd este vorba de mască, deci de o înşelăciune particulară, de o prezentare şi simultan o ascundere a persoanei, moralistul foloseşte paradoxul sau expresia ambiguă. Ipocrizia, ca o a doua natură, este aceea a unui artist. Comediantul poartă masca pentru ca să înşele asupra identităţii sale, dar şi pentru a indica „adevărata" identitate a personajului. Exaltarea ipocriziei şi a măştii reprezintă propensiunea funciară a moralistului spre disimulare. Dar, un numai a moralistului, ci şi a artistului. Cînd Ibrăileanu propune ca pe o supremă *voluptate* disimularea, artistul este cel care vorbeşte într-însul. „Plăcere divină : a exulta de orgoliu şi a purta în acelaşi timp masca celei mai desăvîrşite modestii, aşa ca să poţi mistifica pe ceilalţi pînă acolo încît să se poarte condescendent şi protector." Tot astfel nu este plăcere mai subtilă decît aceea de fi „simplu, modest, naiv", de a avea aerul că nu înţelegi prea multe, şi totodată să înţelegi tot, şi să priveşti totul „cu detaşare şi cu o liniştită ironie". Tactica propusă pare să derive din vechile manuale ale *perfectului gentilom,* politicos şi perspicace, prefăcut şi ironic. Disimularea femeii faţă de bărbat e şi ea „în ordinea lucrurilor". Deci ipocrizia este, şi trebuie să fie, o a doua natură. Ea este necesară, pe planul vieţii imediate, ca o măsură de protecţie. Machiavelism moral pe care Ibrăileanu îl propune cu o simptomatică insistenţă. Discipol al lui Darwin, el considera viaţa ca o luptă a tuturor împotriva tuturor. Or, a fi sincer înseamnă, în acest război, a-ţi lăsa „zalele" acasă. Temă fundamentală a acestor moralii, simularea ca şi disimularea reprezintă — pe plan ontic — privilegierea *aparenţei.* Virtuţiile ca şi viciile morale se cer *ascunse,* pentru că omul

social *este* atît cît *apare*. Chiar şi discreţia dusă la apogeul ei este „să ştii să-ţi ascunzi discreţia".

Lecţia etică are un corolar estetic imediat. Scriitorul nu se va exprima pe sine decît cu riscul trădării de sine ca şi a trădării artei sale. Mistificarea este un demers fundamental artistic. Criticul şi artistul Ibrăileanu ştie că durerile simulate ale eului poetic, nu cele reale ale eului psihologic, sînt cele ce îşi găsesc cu adevărat expresia în poezie. Lirica nu este o expresie a pasiunilor insului, o confesiune „sinceră". Nici măcar nu e *mai natural* în artă să cauţi moduri de expresie durerilor tale reale, mai degrabă decît celor fictive. Adept al unei poetici a detaşării (printre profeţii căreia au fost Edgar Poe şi Baudelaire), criticul nostru propovăduieşte simularea. „E mai natural să cauţi cu migăleală rime şi ritmuri pentru durerile simulate decît pentru cele adevărate..." Şi, apoi, a-ţi cultiva afectele înseamnă a te complace în căldura grajdului intim. „În scrisul tău destinat publicului — sfătuieşte criticul-moralist — pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, niciodată imaginaţia, ta, adică produsul imediat al personalităţii tale." Opera de artă este, deci, construcţie nu expresie, deşi (în eseul *„Reproducerea" realităţii*) vorbind despre sistemele filosofice ale unor nesistematici — precum Schopenhauer sau Nietzsche — ca despre expresia unor „stări sufleteşti", gînditorii respectivi avînd „temperamente de artişti", Ibrăileanu precizează că o operă de artă va fi cu atît mai mult expresia unei stări sufleteşti, a unui *„état d'âme"*. Expresia aceasta nu este, şi nu trebuie să fie niciodată imediată, jaculatorie. Orice operă de artă, roman, poezie ori dramă este o expresie mediată a unei „concepţii asupra vieţii — o filosofie a stărilor sufleteşti". Nu exprimăm trăiri, ci concepţii despre trăiri, teza aceasta îndeajuns de intelectualistă propune ceea ce am putea numi necesitatea medierii. Este nevoie, între experienţa omului şi creaţia scriitorului de un spaţiu spiritual de mediere. Prin acest spaţiu se refractă percepţia, experienţa emoţională, morală etc. Dealtfel, percepţia poetului este în sine o selecţie. Artistul alege din realitate ceea ce va fi „expresia sentimentalităţii sale, *justificarea* sentimentalităţii sale". Acest caracter mediat al expresiei artistice, deviat de la trăirea imediată, corespunde pe plan moral caracterului mediat — prin mască, prin înlocuirea naturalului direct

printr-o natură secundă, prin disimulare —, al acțiunii morale. De aici o sumă a corolarelor etice și estetice. Realismul, ca reproducere a realității de dragul realității, concepție a unui „scriitor-placă fotografică", nu poate fi susținut, căci reprezintă o imposibilitate psihologică. Omul nu e un receptacol pasiv de senzații. Partizan al unei psihologii activiste, Ibrăileanu își întemeiază viziunea morală ca și cea artistică pe imperativul uman al *intervenției* în rînduiala firii.

Și totuși, psihologismul ca și moralismul criticului antiasocianist, antimecanicist, poartă urmele frecventării asidue a unor gînditori și oameni de știință ai veacului trecut. Însuși scientismul său determinist trădează lectura atentă a unor Darwin, Spencer, Büchner, Conta ș.a.m.d. Moraliile ca și exegezele criticului abundă în reflecții caracteristice pentru o anumită epocă. Este semnificativ în acest sens, un pasaj din *Adela,* o reflecție a Naratorului în legătură cu filosofia pitorescului ceasornicar Haim Duvid din Paşcani. „Ceasornicul — își spune Emil Codrescu —, angrenaj de forțe, «lecție» de determinism — cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit și sur închipuind o nebuloasă, cu pretenția coardei de *perpetuum movens* al rotației dintre cele două capace — e un univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză și-l reconstituie prin sinteză. Iar răbdarea, supunerea la obiect, finețea mîinii cerute de meserie, adaugă virtuți morale și talente artistice la calitățile lui de gînditor." Iată cum, în cîteva fraze — emanînd subtilitatea unei gîndiri asociative —, «lecția» de determinism închipuită de ceasornicul-univers se preschimbă într-o apologie a artisticului și nu mai puțin a efortului moral. Căci, dacă Ibrăileanu rămîne tributar în concepția sa generală despre lume și viață unui determinism revolut, moralistul ca și artistul dintr-însul își iau revanșa asupra „filosofului". In fața patului Adelei, Emil Codrescu exclamă : „O, filosofule, al materiei și forței", gîndindu-se, desigur, la Ludwig Büchner, autorul lucrării celebre odinioară *Kraft und Stoff.* Intelectualul moldovean, eroul pasionat și abulic totodată al lui Ibrăileanu, discipol al maeștrilor gîndirii secolului său, nu le este fidel acestora pînă la capăt. El face „experiențe de psihologie" cu cei din jurul său, rămîne „ferm cantonat în psihologia descriptivă", face o distincție tipică pentru morala victoriană între

„amorul curat" — în care nu mori de pofta „celor cîteva kilograme de materie organică" ale unei femei, şi... celălalt amor, atribuie unei femei-femele „maximum de iritabilitate protoplasmatică", pendulează între imaginile amorului platonic, pentru forma ideală a femeii şi imaginile amorului bestial, ale lui pithecanthropus erectus. Toate acestea fac dintr-însul un fiu al veacului său. Dar este ceva în luciditatea sa (sterilă dealtfel) în tribulaţiile conştiinţei sale, chiar în neputinţa sa, — fertilă pe planul speculaţiei — ce anunţă secolul XX. Ipocrizia sa, pe care şi-o mărturiseşte, nesinceritatea sa funciară îi întinde curse. Vorbeşte pentru a deruta, simulează şi se disimulează, urmînd preceptele maestrului său, pentru ca, în cele din urmă, să fie victima propriei sale subtilităţi. Dramă a intelectului ce nu mai urmează mecanica de ceasornic a psihologiei vremii sale.

S-a observat (uneori chiar cu oarecare maliţie) că reflecţiile moralistului Ibrăileanu se învîrt cu precădere în jurul unui pol, al Eros-ului. Într-adevăr, obsesia erotică este atît de evidentă încît ea se probează prin simpla abundenţă a cugetărilor despre iubire. În *Amintirile* sale, istorisind peripeţiile dragostelor sale juvenile, scriitorul notează : „«Amorurile» mele mi-au ascuţit mai mult decît orice simţul observaţiei". Observaţie întemeiată, fără indoială. Însăşi *forma mentis* a acestui cugetător este cea erotică. Intelectualitatea sa este a unui om posedat, de un excepţional *amor intellectualis*. Sentimental şi sensual (avînd o sensualitate a sentimentelor), el se descoperă pe sine reflectînd îndeosebi asupra dragostei. Îi plac (mărturisit) voluptăţile diafane, nu senzaţiile brutale, dar ce poate fi mai delicat decît ruminarea gîndurilor magnetizate printr-un erotism latent. A cultiva „imaginile amorului" înseamnă pentru el a opune în conştiinţă, un antidot, imaginilor morţii. Unele nu există fără altele. Iluziile înamoratului ca şi temerile sale poartă în ele speranţele şi anxietăţile celui ce se simte şi se ştie murind.

În viziunea moralistului Ibrăileanu, iubirea este o luptă cu moartea, cu Altul. Raportul erotic este, în primul rînd, unul de putere nu unul de plăcere. A iubi înseamnă a dori şi a încerca să supui, a dori şi a încerca să te supui : „este indiferent la urma urmei pe cine supui, dar nu este indiferent cui te supui". Aparenţa umilinţei se conjugă cu voinţa de stăpînire. Sînt, firește, deosebiri între modul de dominare al bărbatului şi

acela al femeii („deosebirea dintre tiranie şi dictatura sclavilor") dar dominaţia există în orice caz. Torturile geloziei sînt cele ale voinţei de putere mortificate nu ale unui libido frustrat. În gelozie, superioritatea adversarului triumfător te umileşte, inferioritatea lui te scoboară : înjosire în ambele cazuri. Boală a imaginaţiei care visează să monopolizeze o fiinţă, gelozia este un fel de a te visa divinitate atotputernică şi de a suferi din pricina risipirii acestui vis. Căci, pentru Ibrăileanu — care se cunoştea bine pe sine — amorul „adevărat" este acela la care participă „imaginaţia şi inema", *imaginaţia* constituind în amor latura sa estetică, iar *inema* cea sensuală. Ceea ce nu spune moralistul, deşi toată experienţa sa i-o demonstra, este că alături de aceste puteri ale iubirii mai este una corelată cu ele, aceea a spiritului care se devorează pe sine. Întîlnindu-se cu o ascunsă aspiraţie thanatică, vocaţia analitică în iubire descompune, face imposibilă împlinirea. „De obicei unii analizează amorul, iar alţii îl trăiesc." Cu toate experienţele sale, ale omului îndrăgostit, Ibrăileanu făcea parte dintre cei dintîi. Dacă îndeobşte iubirea cu iluziile ei este o apărare de moarte, ea poate fi — la naturile labirintice — o chemare tainică a acesteia. Poate cea mai profundă dintre cugetările criticului-moralist este aceasta : „Moartea, cel mai serios prieten al nostru şi sfătuitor moral, ne învaţă să iubim. Şi cel mai adeseori ne porunceşte să iubim — dacă în adevăr moartea este ultimul sfîrşit, după care nu va fi nici o întîlnire."[15]

M. BLECHER ȘI REALITATEA MEDIATĂ A CREAȚIEI

1. EXISTENȚĂ ȘI CREAȚIE

Navigare necesse est. Acest cuvînt al navigatorilor din vechime poate fi prea bine mutat pe un alt tărîm al îndeletnicirilor omenești : a scrie este necesar. Nu este om al Cuvîntului care să nu fie convins pînă la rădăcina ființei sale de această *necesitate.* A rosti cuvîntul, a-i da ființă, a-l face să dureze consemnîndu-l înseamnă, pentru un asemenea om, a trăi ; cuvîntul dă preț vieții sale. Căci în afara lui, viața poate să fie sau să nu fie, e cursul plin de meandre al posibilului ; prinsă în Cuvînt, viața devine necesară.

Citindu-l pe M. Blecher nu se poate să nu înțelegi în ce măsură pentru această ființă vulnerată, pentru acest Filoctet a cărui viață a însemnat un șir al pătimirilor, existența însăși, neîncetat amenințată, n-a avut caracterul de *necesitate* pe care l-a avut scrisul. Fascinați de ororea unui asemenea destin, de mizeriile, de suferințele pe care le bănuim indicibile, sîntem tentați, în acest caz mai mult decît în altele, să judecăm opera ca pe o proiecție a vieții cumplit de absorbante. Eroare firească de perspectivă. E adevărat, nu vom putea uita niciodată că autorul unor scrieri ca *Întîmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate, Vizuina luminată* sau *Corp transparent*, a fost un mare bolnav, că de la vîrsta de nouăsprezece ani, pînă la douăzeci și nouă cînd se sfîrșește, a trăit un martiriu de fiecare clipă, mai mult imobilizat, întins la orizontală, cu o vertebră roasă, cu abcese purulente, chinuit și umilit în toate fibrele sale. A fost — după cuvîntul lui Isaia — „om al durerilor și cunoscător al suferinței". Cum putea scrie o asemenea victimă fără ca starea de victimă să nu-i marcheze scrisul ?

El însuşi ne îndeamnă să-i interpretăm textele drept o mărturie: „Tot ce scriu a fost cîndva viaţă adevărată". Cu aceste cuvinte se deschide *Vizuina luminată*. Întemeindu-ne pe unele corespondenţe ştiute între cele scrise şi cele trăite, pe cîteva declaraţii (precum cea de mai sus sau următoarea, făcută într-o scrisoare către Saşa Pană: „eu *trăiesc* această irealitate şi evenimentele ei fantastice"), ca şi pe o concepţie a autenticităţii unei proze-document, concepţie ce se bucura de un anumit credit, circulînd în publicistica română din anii de creaţie ai lui Blecher, am putea atribui operei sale calitatea patetică a confesiunii unei tragedii trăite. Din comentariile criticilor ce s-au aplecat asupra acestei opere nu lipseşte niciciînd remarca privitoare la caracterul placentar al scrierilor în cauză la cele trăite de scriitor [1]. Şi totuşi, sensurile şi valorile prozei lui Blecher nu ni se revelează, decît după ce vom fi procedat la o prealabilă disjuncţie între om şi operă, între viaţă şi creaţie. Structura acestei proze nu ni se dezvăluie cît timp o socotim generată de vreun sentiment existenţial. Ea nu poartă, infuză, o trăire. Dacă omul Max Blecher s-a născut sub semnul suferinţei, dacă a trăit suferinţa — cum s-a afirmat [2] — încă din copilărie, ca situaţie-limită, adică în mod existenţial, creaţia sa nu este o continuare sau o simplă expresie a suferinţei trăite, ea fiind posibilă în ciuda acesteia. Scriitorul Blecher s-a născut în pofida suferinţei nu sub imperiul ei.

El însuşi, dealtfel, deosebit de lucid, era conştient de aceasta. Deşi avea conştiinţa vanităţii oricărei încercări de a combate suferinţa, disperarea sa existenţială nu devine nicidecum sursă de expresie artistică. Folosind termenii unei filosofii a existenţei, putem admite că suferinţa i-a dat acestui ales al ei posibilitatea de a comunica cu existenţa în sine, nu însă şi capacitatea de a o comunica prin arta sa. Iată ce ne spune el cu privire la rosturile suferinţei pe care atît de bine le cunoştea: „Pentru că în treacăt este vorba şi de suferinţa fizică, îmi permit s-o socotesc, pentru cei ce suferă, abjectă, fără sens şi să n-o ridic la nici un rang ilustru ca de exemplu «nobilă şi admirabilă inspiratoare în artă» şi aceea care singură dă naştere operelor viabile" (*V*) [3]. Dispreţul faţă de suferinţă, exprimat în această frază, este semnificativ. El nu înseamnă însă o încercare de a evita într-un fel confruntarea cu gravita-

tea ultimă a suferinţei ca promisiune a nimicirii finale, ca boală mortală. Poziţiile omului Blecher, în măsura în care le cunoaştem ori le putem întui, faţă de propria sa experienţă a suferinţei ca şi faţă de patos-ul originar al existenţei în univers au fost multiple. Reacţiuni de evitare, de compensare prin activitate, de combatere prin diverse tehnici concrete : toate priveau suferinţa ca pe ceva trecător, parţial, finit, deci posibil de abolit. Faţă de suferinţă ca totalitate, ca trăire ultimă, inevitabilă, el a încercat, desigur, resemnarea, asumarea eroică şi, poate, o apropiere religioasă (chiar dacă nu în numele unei divinităţi). Într-o scrisoare către Miron Grindea, se arată gata să preia durerile prietenului său, ori ale tuturor prietenilor : „Îţi urez să te faci bine cît mai repede. Mă înspăimîntă durerile fizice şi cînd aud că prieteni de-ai mei suferă, aş vrea să pot face ceva într-adevăr eficace, ca să le treacă durerea. De exemplu, mă gîndesc adesea că, pentru că eu tot sunt bolnav, să am convulsiuni groaznice timp de o oră şi ele să absoarbă şi să conţină toate durerile prietenilor mei (ca un fel de «abces de fixaţie» al suferinţelor). Şi asta nu cu un sentiment de milă ori caritate, ci ca unica reacţie «onorabilă» în faţa imensei stupidităţi a durerii fizice." [4] Această preluare a durerii este răsturnarea concepţiei lui Jaspers, după care atunci cînd vezi suferind pe alţii, este de parcă ei ar suferi în locul tău.

Dar, repetăm, cunoaşterea oricît de intimă a experienţelor sau a trăirilor existenţiale ale lui Blecher nu ne oferă nici o lumină privind exegeza operei sale, căci la originea acesteia nu stă o „trăire originară" căreia el ar fi vrut să-i dea o expresie artistică. În *Carnetele* lui Samuel Butler, pe care scriitorul nostru le recomanda cu multă căldură prietenului său Saşa Pană, putem citi următoarea notă : „Starea fiziologică a unui medic are tot atîta legătură cu puterea sa de a însănătoşi cît sfinţenia unui cleric cu puterea sa de a influenţa credinţa altora". Nu vom înţelege în semnificaţiile şi în valorile lor scrierile lui Blecher decît disociindu-le de viaţa, de trăirile lui, oricîtă intensitate existenţială ar fi avut acestea, sau poate tocmai de aceea.

Ca şi Kafka, alt mare bolnav al literelor din acest secol, Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor. Nici unul nici altul nu şi-au descris viaţa. Cele mai intime do-

cumente ale acestor suferinzi sînt literatură şi nimic altceva. Praghezul a spus-o şi pentru confratele său din România : „Întrucît eu nu sînt nimic altceva decît literatură şi nu pot şi nu vreau să fiu altceva..." [5] Ceea ce este mai intim la aceşti scriitori devine metaforă. Viaţa se preschimbă de îndată ce-a fost trăită, în parabolă. Opera poetică nu este un document de viaţă, ci, dimpotrivă, orice document intim devine operă. Imaginarul, ficţiunea artistică năpădeşte viaţa şi, departe de a fi subjugată de aceasta, o devorează. Aşa trebuie să înţelegem o formulă precum aceea din scrisoarea amintită către Saşa Pană : „Irealitatea şi ilogismul vieţii cotidiene nu mai sînt de mult pentru mine vagi probleme de speculaţie intelectuală : eu *trăiesc* această irealitate şi evenimentele ei fantastice". Nu suferinţa omului face artistul, ci reveria artistului preface omul. El ajunge să *trăiască* o irealitate pe care o impunea într-însul un geniu al artei, sau, cel puţin, al artificiului.

2. CRIZA IDENTITĂŢII

Arta lui Blecher se întemeiază pe o desprindere de sine. În viziunea mitizată a Naratorului fictiv din prozele sale, experienţa originară (a „eroului" fireşte, nu a autorului) este aceea a înstrăinării de sine, a derutei eului ce-şi pierde identitatea. Prima pagină din *Întîmplări în irealitatea imediată* (care asemenea primelor secvenţe din *À la recherche du temps perdu* conţine o cheie a edificiului), situează eul Naratorului (încă o dată, nu acela al lui Blecher) în poziţia unei dileme ontice. Dar iată preambulul primului paragraf din *Întîmplări...* : „Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai ştiu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identităţii mele de departe ca şi cum aş fi devenit o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forţe egale." Stranie experienţă a pierderii de sine, a de-personalizării, experienţă numai aparent de ordin psihologic. Vom vedea că o întrebare esenţială pe care şi-o pune Naratorul din *Întîmplări...* este una privind identitatea sa. Pentru a se întreba pe sine,

era nevoie de o ieşire din sine, de o înstrăinare. Criza aceasta de identitate se asociază, pe de o parte, cu un proces vizionar : se desfăşoară în timp ce Naratorul se pierde într-o contemplare fără obiect, în vidul viziunii. Pe de altă parte, criza înseamnă o sciziune, şi, subsecvent, dedublarea identităţii. Apare astfel, alături de imaginea „reală" sau concretă a persoanei, una „abstractă", pur imaginară. Alături de persoană apare personajul.

Dizolvarea identităţii, pierderea, sciziunea ei, urmată de regăsirea ei constituie fractura originară din care vor porni căile imaginarului blecherian. Criza ontică este, în acelaşi timp, o criză a viziunii. Naratorul se *vede* dublu, pentru ca apoi imaginile să se unifice „ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi numai cînd operatorul le pune la punct, suprapunîndu-le, dau iluzia reliefului" (*Ir*). Discipol al analiştilor, Blecher utilizează încă limbajul introspecţiei, al analizei psihologice nu mai puţin decît Kafka, deşi ar fi putut exclama, împreună cu acesta : „Pentru ultima oară psihologie !" [6] Nu trebuie să interpretăm „analizele" sale drept descrieri ale unor secţiuni în acel jamesian „*stream of consciousness*", după procedeul Naratorului analist din *Adela* lui Ibrăileanu. Ficţiunea sinelui, a fracturii de personalitate nu are un caracter psihologic cu tot limbajul — înşelător în această privinţă — pe care-l foloseşte Naratorul. Astfel, el vorbeşte despre „senzaţia de depărtare şi singurătate" pe care o resimte în momentele în care persoana sa cotidiană se dizolvă în inconsistenţă. Senzaţia devine o spaimă de a nu se mai putea regăsi, o anxietate a înstrăinării. De fapt, analiza aceasta inchizitorială nu descrie, ci suscită întrebări. Şi acea nedumerire metafizică — „cine anume sunt" —, întrebarea pe care şi-o pune Naratorul este, chiar pentru el, altceva decît un simplu fapt de conştiinţă, o întrebare pe care şi-o pune sieşi. Ea are o consistenţă tulburătoare, îi apare Naratorului investită cu apanajele unui *corp* de sine stătător, ca un fel de neoplasm : „Teribila întrebare «cine anume sunt» trăieşte atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sunt complet necunoscute". Aici devine evidentă natura primordială ontologică (nu psihologică) a experienţelor Naratorului din proza lui Blecher. Întrebarea

dobîndeşte o realitate metafizică. Ea nu este doar un simplu fapt de conştiinţă, precum ne apare aceeaşi întrebare în *Nadja* lui Breton. Într-adevăr, Breton se întreba la fel : „Cine sînt ?" şi îşi răspundea sieşi : „...nu se reduce oare totul la a şti pe cine bîntui ?" (sugerînd că din inconştientul său, din eul său profund emană un fel de strigoi, o fantomă). Tot astfel, o va întreba pe Nadja : „Cine eşti ?, la care ea va da un răspuns nu mai puţin „psihologic" : „Sînt sufletul rătăcitor" [7]. Pe de altă parte, această întrebare care îi *apare* lui Blecher ca „un corp nou" indică natura imaginarului din universul ficţiunilor sale. În acest univers, ca sub presiunea unor puteri ce depăşesc facultatea de a proiecta imagini (de natură tradiţional psihologice), totul tinde să dobîndească o consistenţă materială. Vom urmări — în acest sens — modul în care spaţiul dintr-un cadru neutru devine o *capcană,* o *cavernă,* un *bîrlog,* cum obiectele tind spre o neliniştitoare autonomie manifestînd o *agresivitate,* o *violenţă* a lor, cum trăirile majore — printre care îndeosebi cele erotice — se substanţializează. Astfel, pierderea identităţii provoacă o tulburare *reală* şi *imaginară,* totodată, în lumea obiectelor. Ea afectează zonele profunde ale fiziologicului („Tot ce e capabil să se agite în corpul meu se agită, se zbate şi se revoltă mai puternic şi mai elementar decît în viaţa cotidiană" — *Ir*), dar perturbă chiar lucrurile. Senzaţia înstrăinării îi apare Naratorului cu totul impersonală, „ca un cancer din propria-i substanţă" (*Ir*).

Experienţă esenţială. Ficţiunile din „irealitatea imediată" îşi au sursa în ea. Naratorul din primul volum al prozelor lui Blecher va reveni adeseori asupra acestei „trăiri". Ea are de fiecare dată un complement necesar de ordin imaginar. Astfel, de pildă, în secvenţa pe care o putem numi a „fotografiei". Fascinat — cum vom vedea — de o serie de obiecte-imagini, Naratorul mărturiseşte că este atras de imaginile expuse drept mostre în faţa barăcilor unor fotografi de bîlci. Contemplă chipurile necunoscuţilor împietriţi pe fondul vag al unor munţi şi cascade îndepărtate. O dată, îşi întîlneşte propria fotografie, şi, brusc, are senzaţia „de a nu exista decît pe fotografie". Din nou o ruptură de identitate, un transfer în imagine, o imagine

care dobîndeşte greutatea concretă a obiectului sau persoanei reale. Naratorul recunoaşte că o asemenea inversare i se întîmplă adeseori, în felurite circumstanţe, şi că ea îi schimbă dintr-o dată „trupul interior". Vederea unui accident îl rupe din sine şi îl transportă în trupul întins, însîngerat, al aceluia. Răsturnarea nu înseamnă doar o deplasare de perspectivă. Întreg universul se modifică, valorile se prăbuşesc ori se cristalizează într-o altă ordine. Dar pierderea identităţii aduce cu sine, dacă nu haosul, dacă nu evanescenţa (căci lucrurile pot să devină mai substanţiale, mai *lucruri*), o vidare lăuntrică. Lumea îşi descoperă vanitatea sa esenţială.

Ieşirea din sine, despărţirea de sine este o mişcare — contrară ipseităţii — săvîrşită adeseori de eul liric modern, de la acel „a deveni altul" al lui Gérard de Nerval, prin „Eu sînt Altul", al lui Rimbaud, pînă la alteritatea căutată şi negăsită a unor poeţi din secolul nostru (printre care amintim ek-stazia sufletului din lirica lui Al. Philippide). Lepădarea de sine nu este doar o dureroasă (sau voluptoasă) schizoidie, ci reprezintă accesul la un calm al indiferenţei, al golului. Sinele devine terenul vag, pustiu, al unor triste deambulări. Eul liric se contemplă pe sine, se *vede*, căci sufletul înstrăinat devine un loc al spectacolului, chiar dacă acesta e un spectacol al pustietăţii. „A fi domnul acela care trece" — era gîndul lui Fantasio, un fiu al secolului trecut, într-o scenă a lui Alfred de Musset. Într-un secol care a cunoscut mai severe seisme, Naratorul lui Blecher rîvneşte şi el să intre în familiaritatea altora, a unei case străine, să capete acolo o „altă intimitate interioară" şi, cum spune el : „să devin eu însumi altul", să găsească în sine amintiri pe care nu le-a trăit, amintiri străine de el. Şi trăieşte o asemenea experienţă într-un moment crucial, acela al morţii Eddei. Întrebarea cu privire la propria identitate devine întrebare cu privire la identitatea altuia şi vizează sensul însuşi al existenţei : „Cine era Edda ? Ce era Edda ? Pentru întîia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezenţa Eddei era întrebarea sensului vieţii mele." Întrebare la care, firească, lectorul lui Kierkegaard şi al lui Heidegger şi, mai ales, dilematica sa făptură fictivă nu avea cum şi de ce să răspundă.

3. CRIZA REALULUI

Dacă discursul-ficţiune al lui Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată,* se deschide prin prezentarea crizei identităţii, el se încheie prin reprezentarea unei alte fracturi, a unei alte crize, aceea a realului. Ca şi cea dintîi, şi aceasta porneşte de la o experienţă a *vederii,* aparţinînd sferei imaginarului. Acolo, o contemplare în gol, aici un vis. O simplă experienţă onirică din categoria pe care Freud o denumise a viselor de spaimă (*Furchtträume*). Naratorul visează că doarme adînc în patul său, în acelaşi decor, în aceleaşi condiţii ca şi cele „reale". Se vede dormind şi visînd. Din nou o situaţie dilematică : „sunt treaz, dar dorm şi visez veghea mea. Visez somnul meu din acel moment." Or, visul adîncindu-se, ameninţînd să scufunde visătorul undeva într-un abis, şi acesta încercînd cu o spaimă crescîndă să iasă din el, trezirea din coşmar se produce într-o stare de intensă anxietate. Vis thanatic, ar spune psihanaliştii. Pentru Naratorul lui Blecher, el înseamnă o spărtură în conştiinţa realului. Şi, din nou, ca şi în cazul înstrăinării de sine, o întrebare cu alură filosofică : „În ce constă simţul realităţii mele ?" În realitatea redobîndită prin trezire, panica va continua. Aici experienţa se depărtează de o obişnuită trăire coşmardescă. „Mă zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată. Este cert că e plină zi, că ştiu unde mă aflu şi că trăiesc, dar lipseşte ceva în toate acestea, aşa ca în grozavul meu coşmar.

Mă zbat, ţip, mă frămînt. Cine mă va trezi ?

În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde.

Cine mă va trezi ?

Întotdeauna a fost aşa, întotdeauna, întotdeauna."

Aici, în acest text final, revelator, din *Întîmplări în irealitatea imediată,* se poate urmări apropierea şi distanţa dintre M. Blecher şi Kafka. La 6 august 1914, autorul *Procesului* nota în jurnalul său : „Privit din perspectiva literaturii, destinul meu este foarte simplu. Gîndul reprezentării vieţii mele interioare visătoare (*traumhaft* = de natura visului — n.n.) a refulat tot restul pe un plan secundar... "[8] Într-o mărturisire orală făcută lui Gustav Janouch privind *Metamorfoza,* el a-

firma, în legătură cu aceasta : „Visul revelează realitatea, pe lîngă care imaginaţia rămîne mult în urmă. Aceasta e teribil în viaţă şi zguduitor în artă.“ [9] Deci Kafka recunoaşte o complicitate între vis şi viaţă ; tot el îşi consideră arta o *Traumkunst*. Căci visul, pentru el, este cea mai profundă realitate, o realitate pe care cugetarea şi imaginaţia noastră nu o pot cuprinde încă. De aici, structura onirică a celor mai multe dintre textele sale. Ca şi Kafka (după cum ştim fără să-l cunoască) Blecher descoperă, şi încearcă să figureze în proza sa, un mod mai real decît realitatea concretă. „Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată... “ — declară Naratorul din *Întîmplări*... Este însă această realitate „mai adevărată“, ca şi la Kafka, de natura visului (*„traumhaft“*) ? Nu, desigur. Şi, mai întîi, „irealitatea“ din *Întîmplări*... nu are nimic sau aproape nimic comun cu onirismul suprarealist.

Într-o importantă scrisoare, din 1934, adresată lui Saşa Pană, în care vedea un reprezentant al suprarealismului, Blecher făcea o mărturisire de credinţă literară. După ce arăta că „irealitatea şi ilogismul vieţii cotidiene“ nu mai sînt pentru el, de mult, doar vagi probleme de speculaţie intelectuală, că el *trăieşte* această irealitate cu evenimentele ei fantastice, adăuga : „am căutat să ridic la egal de lucidă şi voluntară valoare orice tentaţie a halucinantului“ [10]. Pînă aici nimic ce să lezeze o ortodoxie suprarealistă. Încă Rimbaud (în *Alchimie du verbe*) îşi propunea metodic să se obişnuiască cu halucinaţia simplă. Pentru suprarealişti, această experienţă a devenit un principiu. „În definitv, totul depinde de puterea noastră de halucinaţie voluntară“ — susţinea Breton [11]. Reţin termenul *voluntară*, care poate fi apropiat de cuvîntul *cugetat* (*„raisonné“*) pe care-l foloseşte Rimbaud. Blecher defineşte şi el halucinaţia sa drept *„lucidă“* şi *„voluntară“*. Suprarealismul nu se vrea un pur delir, ci explorarea delirului ; nu caută victime ale halucinaţiei, ci stăpîni ai ei. Între declaraţiile oarecum teoretice ale lui Blecher şi tezele suprarealiste corespondenţa — în acest punct, cel puţin — este evidentă. În aceeaşi scrisoare către Saşa Pană (şi cu intenţia clară de a-şi delimita poziţia în raport cu suprarealismul) scriitorul nostru îşi proclama idealul literar : „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a

înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali. Iată ce-aş vrea să realizez, — demenţa aceea la rece perfect lizibilă şi esenţială [...] . Vizita spectrelor să se facă normal pe uşă cu ciocănit politicos şi cu politicoasă sugrumare. Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă." Aparent este o declaraţie de adeziune la mişcarea de avangardă iniţiată de Breton, chiar dacă o rezervă exprimată pe loc („Cîteva chestiuni mă despart totuşi de ortodoxismul curat de manifest...") lasă loc unei libertăţi de viziune şi mişcare. Metoda lui Salvador Dali, *paranoia-critică,* derivă, într-adevăr, din halucinaţia metodică, „lucidă" şi „voluntară". Ea este, după definiţia pe care i-o dă Breton, o „metodă spontană de cunoaştere iraţională bazată pe obiectivarea critică şi sistematică a asociaţiilor şi interpretărilor delirante"[12]. Confesiunea suprarealistă a lui Blecher nu este, desigur, pur formală şi de conjunctură. Dar dacă ea reprezintă conştiinţa unei poziţii literare, într-un sistem de simpatii şi corespondenţe voite, ea nu explică nicidecum realitatea însăşi structurală a prozelor scriitorului.

Reţinem din scurta expunere a vederilor sale, făcută poetului de la *unu*, doar voinţa de a asocia realul cotidian cu o irealitate halucinatorie. Într-o altă epistolă adresată lui Saşa Pană (din 9 aprilie 1934) Blecher făcea aluzie la : „Cîteva întîlniri de vis în plină materie a vieţii..." Din nou o temă a programului suprarealist : *hazardul obiectiv.* Suprarealitatea — după Breton şi adepţii săi — irumpe în plină realitate banal-cotidiană. Nadja reprezintă o asemenea întîlnire de vis în plină materie a vieţii. Dar nu tot o asemenea conjuncţie a visului cu realitatea surprindea Blecher în finalul amintit din *Întîmplări...* ? Visul nu este pentru suprarealişti (cum nu era nici pentru romanticii germani) o lume izolată între limitele somnului, ci o zonă deschisă comunicînd în acelaşi timp cu viaţa cotidiană şi cu lumile supraconştientului. Cu alte cuvinte, visul este locul geometric în care se întîlnesc planurile realităţii psiho-fiziologice, ale realităţii exterioare şi ale realităţii supranormale. *Manifestul suprarealismului* nu propunea cedarea în faţa unui iraţionalism oniric, ci instituirea unui control al raţiunii, asupra visului în vederea explorării şi exploatării lui.

Visul Naratorului cu care se încheia primul volum al prozelor lui Blecher introducea o incertitudine ce nu era aceea

a fuziunii suprarealiste între vis şi realitate. Visătorul îşi visează veghea şi visul totodată ; el se visează visînd. Desigur, nu faptul în sine este interesant (căci asemenea stări hipnagogice sînt destul de frecvente), ci alegerea pe care o face scriitorul a unei asemenea experienţe onirice, pentru a introduce dilema vis-viaţă. O dilemă cu surse literare străvechi, dintre care amintesc doar ezitarea unor eroi din cele *O mie şi una de nopţi*. Aceştia se întreabă, cu prilejul unor trăiri la limită, dacă cele trăite aievea au fost vis, ori dacă visul nu mai puţin trăit a fost viaţă. Zbaterea Naratorului în opera lui Blecher este întrucîtva similară. Ea presupune o criză a realului.

În *Inimi cicatrizate*, scrisă ca o naraţiune obiectivă, nu sub forma discursului confesiv-subiectiv ca *Întîmplări în irealitatea imediată* ori *Vizuina luminată*, întîlnim mai multe asemenea pendulări între caracterul oniric şi cel real al faptelor. Pentru Emanuel, eroul ficţiunii, în refectoriul sanatoriului, „elementele de vis şi de realitate" sînt atît de concomitent prezente, încît el simte o adevărată destrămare a conştiinţei sale. Paradoxul bolnavului împrizonierat în carcasa de gips este acela de a exista şi totuşi de a nu fi cu desăvîrşire viu. Emanuel resimte cu o dureroasă intensitate acest paradox al existenţei simultane în real şi în ireal. El cunoaşte momente simple în realitate, clipe banale de singurătate, în scurgerea obişnuită a zilei, cînd deodată „aerul lumii se schimbă şi capătă brusc o nouă semnificaţie", asemenea metamorfozei prin care trece un sultan din Nopţile arabe care şi-a vîrît capul într-un ciubăr cu apă, în faţa Curţii sale, şi care în cele cîteva clipe petrecute în această postură trece printr-o mutaţie subită şi radicală a existenţei, trăieşte o întreagă *altă* viaţă, plină de stranii peripeţii. Modificarea poate fi — în economia ficţiunilor lui Blecher — de sens sau de natură. Emanuel (în *Inimi cicatrizate*), Naratorul (în celelalte două naraţiuni) trăiesc mutaţia care se produce în jurul lor şi în ei, apariţia unei lumi cu alt înţeles sau a unei alte lumi, artificiale. În timpul unei altercaţii între bolnavii din sanatoriu, unul dintre ei trage cîteva focuri cu o armă. Împuşcăturile îl precipită pe Emanuel într-o stare de halucinaţie. Realitatea se scufundă, devine evanescentă ; o lume flască, artificială, „din cîrpe şi vată" îşi face apariţia.

Criza realului ca şi cea a identităţii sînt procesele originare prin care se configurează imaginarul în ficţiunile lui Blecher. Naratorul sau eroul din prozele sale revin adeseori asupra experienţei fundamentale a viziunii lor. Or, de cele mai multe ori, aceasta are la origine o confuzie între real şi ireal, respectiv între vis şi starea de veghe. Naratorul *vede* adesea lucruri stranii ce nu se pot petrece decît în vis, iar alte ori visează (în somn sau într-o reverie diurnă) lucruri investite cu apanajele realului. „Este, cred, acelaşi lucru a trăi, sau a visa o întîmplare şi viaţa reală cea de toate zilele este tot atît de halucinantă şi stranie ca şi aceea a somnului. Dacă aş vrea de exemplu să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rînduri mi-ar fi imposibil" (*V*). Delimitarea unui spaţiu al visului, diferenţiat de cel al realităţii este, pentru el, imposibilă. În somn visează poeme desăvîrşite, pe care le vede cu o mare claritate, le recită cu siguranţă, le scrie chiar. Un negustor ambulant i se pare că trăieşte şi vinde îngheţată în vis ca şi în realitate. O altă experienţă oniric-reală, ambiguă, pe care o istoriseşte este visul terifiant al revoltei cîinilor şi apoi al spînzurării lor. Ficţiune parabolică, de a cărei „realitate" se îndoieşte. Dar îndoiala este începutul asentimentului şi recunoaşterii. „Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte şi să le consider visate..." (*V*) Esenţială este tocmai ezitarea, oscilarea între cele două posibilităţi. Naratorul se situează în incertitudinea unui plan intermediar. Arta lui Blecher este, în această privinţă, tocmai suspendarea ficţiunilor sale (sau a unor largi secvenţe din ele) în aceste intermundii ale imaginarului. Dealtfel, prin mijlocirea Naratorului său, el teoretizează această stare ambiguă. „Tot ce se întîmplă este logic din moment ce se întîmplă şi devine vizibil, chiar dacă se petrece în vis, după cum tot ce este inedit şi nou este ilogic chiar dacă se întîmplă în realitate." O anume voluptate estetizantă nu lipseşte din pendularea aceasta în vid. Starea de *leşin* (care, cum vom vedea, este sindromul capital al crizelor Naratorului) este, în fond o stare estetică, o ek-stazie, o ieşire în afară de sine prin tulburarea fruntariilor dintre vis şi veghe. Bizareria, frumuseţea ca şi dramatismul sfîşietor al lucrurilor real-ireale (sau ireale dar propuse de realitatea imediată) le conferă un caracter net estetic. Ele îşi pierd (odată cu „realitatea") sensul lor pragmatic. Aspec-

tele cele mai comune devin inefabil-estetice. Astfel, în universul Naratorului acele ciudate „trăiri" ale transfigurării lucrurilor şi făpturilor (de ex. peisajul citadin din lapte închegat, albul invadator, apoi invazia roşului, ca o revărsare de sînge şi de purpură). Sînt frecvente confuziile de teme şi de roluri ale realităţii. Ceea ce nu înseamnă o substituire a „realului" prin iluzoriu, prin aparenţe. Transfigurarea nu rezidă într-o simplă substituire. Realitatea devine tocmai prin mutaţie mai pregnant „reală". Cînd lucrurile dispar în întunericul ce le absoarbe, le dizolvă, ele dobîndesc o nouă, o *altă* realitate (sunetele plutesc „ca nişte lemne groase" etc.). Toate gîndurile, amintirile, viziunile se scufundă în acelaşi „întuneric călduţ din interiorul pielii" care le absoarbe. Imagini, vise, amintiri se confundă. „Este acelaşi lucru dar, a visa şi a trăi." Observaţie esenţială a Naratorului. Repetăm, identificarea visului şi a vieţii nu înseamnă reducerea celei din urmă la cea dintîi, ci corelarea lor. Şi, mai ales, recunoaşterea neputinţei de a le separa. Or, artistul face din neputinţă virtute. Blecher — căci de astă dată este vorba de el, nu de Naratorul său fictiv, foloseşte ceea ce numeam spaţiul intermediar dintre vis şi realitate pentru a-şi croi ficţiunile *în* şi *din* confuzia lor. Îl auzim pe el, rostind prin gura Naratorului său într-un paragraf capital din *Întîmplări în irealitatea imediată* : „Cu mare mirare, cînd recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întîmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atît de greu să le degajez de cele ce nu s-au întîmplat niciodată ! Este atît de greu să le curăţ de zgura de visuri, de interpretări şi de diformări, la care le-am supus" (*Ir*). Realitatea însăşi — nu numai interpretul ei — contribuie de cele mai multe ori la irealizarea ei, sau la artificializarea ei. Dar criza realului, alierea sa cu irealul, infuzia de vis în viaţă este, totuşi, *provocată*, de cele mai multe ori, prin intervenţia vizionarului. Cel mai simplu este cazul văzătorului dement care „copiind" viaţa deplasează realitatea, o deteriorează. Artistul nu este însă un dement. El se nutreşte dintr-o „rezervă de demenţă a lumii" (*V*). Rezervă de reverie, de visuri, acesta e „depozitul necunoscut al realităţii plin de tenebre şi surprize" (*id.*). A scrie, pentru Blecher, înseamnă a comunica cu această sursă. Ea nu este doar fondul oniric sau inconştientul pe care — prin scrierea automată — suprarealiştii pretind să-l aducă

la suprafaţă. Blecher nu psihologizează. El nu cultivă o dereglare a simţurilor în tradiţia lui Rimbaud. Acea „demenţă la rece perfect lizibilă şi esenţială" pe care şi-o propune în scrisul său este un dat al universului nu al său. Realitatea însăşi este, pentru el, paranoia-critică (în termenii lui Dali). „Este în fondul realităţii o neînţelegere de imensă amploare şi de grandioasă diversitate din care imaginaţia noastră extrage o infimă cantitate..." (*id.*). Din „maternul rezervor al realităţii" fiecare om extrage partea sa de vis, nebunie şi realitate.

Dar această matrice este în acelaşi timp în noi şi în afară de noi. Este întunericul sau haosul bogat în germeni în care nu sînt limite. Naratorul din *Întîmplări...* observă : „între mine şi lume nu există nici o despărţire. Tot ce mă înconjura mă invada din cap pînă în picioare, ca şi cum pielea mea ar fi fost ciuruită" (*Ir*). Lumea îşi prelungeşte în el tentaculele. Nu trăieşte doar lumea pe care o vede, ci este chiar această lume. Ea îl străbate, îl atrage în capcanele ei, îl violentează dar nu ca o putere dinafara lui. Amintiri, imagini şi vise nu sînt decît ipostaze ale acestei lumi. Şi suferinţa omului-în-lume este, în această viziune, suferinţa lumii făcută om.

4. SPAŢIUL – CAPCANĂ

Naratorul din *Întîmplări în irealitatea imediată* vorbeşte despre „crizele" pe care i le provoacă unele *locuri* în stradă, în casă. Sînt asemenea spaţii malefice (pe care el însuşi le numeşte „spaţii blestemate") în care e cuprins de un vîrtej şi cade într-un leşin. Despre aceste „crize" ale copilăriei şi adolescenţei sale, Naratorul ne mai dă unele amănunte semnificative. Leşinul este suav şi teribil totodată. Un miros neplăcut şi totuşi desfătător îl poate declanşa : mirosul unor coji putrezite. Ca şi „greaţa" analizată de Sartre, aceste leşinuri şi ameţeli aparţin unei patologii existenţiale, sînt traume ale fiinţei. Ele sînt provocate prin căderea în anumite *spaţii-capcană*. O temă esenţială a ficţiunilor lui Blecher este a căderii în aceste spaţii închise.

Reveria scriitorului se roteşte, cu o preferinţă marcată, în jurul imaginii *cavernei*, a spaţiului speluncal. Scobituri, bîrloguri, vizuine, găuri şi gropi de tot felul, caverne pot fi întîlnite

adeseori în prozele sale, dovadă a unei obsesii a imaginarului ce merită să fie cercetată de-aproape. Cavităţile sînt naturale ori artificiale, grote sau încăperi, spaţiul imaginar din aceste ficţiuni se organizează întotdeauna în jurul unui vid central, tainiţă malefică sau benefică. Chiar şi unele imagini care, aparent, n-au nimic comun cu aceea a *cavernei*, dar care joacă în textele lui Blecher un rol de primplan, ca imagini-revelatoare, cum este de pildă *corpul* cu diversele sale organe, aparţin aceleiaşi sfere a reveriei spaţiale speluncale.

Dar iată un text elocvent: „Mă gîndeam altă dată la caverne şi scobituri, de la prăpastiile în munţi cu ameţitoarea lor înălţime, pînă la caverna elastică şi caldă, inefabilă, caverna sexuală" (*Ir*). Şi Naratorul relatează un fel de joc simptomatic din copilărie: noaptea, înspăimîntat de obiectele din odaie care par să-l asalteze venind spre el, se refugiază sub plapomă şi cu o lanternă de buzunar luminează „cutele cearceafului şi micile văi ce se formau între ele" (*id.*). Acest mic bîrlog intim şi liniştitor este un refugiu al copilului. Dar cele mai multe caverne sînt adevărate spaţii-capcană. Un asemenea loc blestemat provocator de crize se află între malurile înalte şi găunoase ale rîului. Pereţii malului sînt plini de crăpături şi scobituri hidoase, „plăgi rău cicatrizate", „răni oribile şi beante". Observăm că, de cele mai multe ori spaţiile speluncale trezesc asocieri din sfera anatomiei patologice. Deşi locul amintit este purtător de maledicţiune, deşi provoacă leşinul, el exercită o atracţie irepresibilă. Copilul se refugiază într-o „mică grotă, o cavernă umbrită şi răcoroasă ca o odăiţă săpată în stîncă" (*id.*) în care savurează un rău voluptos. Asemenea „capcane invizibile" îl pîndesc peste tot în oraş, ca nişte adevărate curse. Locuri izolate, sterpe, ale nimănui. Odaia poate fi şi ea o cavernă, chiar o odaie binecunoscută dar care, brusc, în momentele crizei, se modifică. Locurile acestea au o „răutate a lor" pe care Naratorul şi-o explică prin melancolia imobilităţii, ca şi a singurătăţii lor. Spaţiile pot fi bolnave şi simptomul bolii este pustietatea. O cameră de consultaţie, încărcată cu misterele tehnicii şi ştiinţei poate fi un spaţiu malefic. Cu atît mai mult încăperile clinicii în care sînt aduşi muribunzii.

Alături de acestea sînt însă (mai rar) spaţii cavernaculare benefice, locuri al căror „blestem" este mai greu de sesizat:

o sală de cinematograf comparată cu un submarin, labirintul unui varieteu pustiu în timpul zilei. În subsolul scenei găseşte un spaţiu neutru şi secret, dezafectat, simţindu-se „în fundul pămîntului". Aici, în această „singuratică şi admirabilă vizuină", el cunoaşte o adevărată beatitudine. Naratorul din *Întîmplări...* îşi mărturiseşte visul preferat : acela al unui vehicul închis din care, culcat, să contemple printr-o ferestruică lumea pe care ar străbate-o ca într-o peşteră mobilă. Îşi află, în arcada unei ferestre, o asemenea hrubă din care poate contempla strada. Există, aşadar, „spaţii mai bine voitoare, din pereţii cărora se prelingeau imagini plăcute şi frumoase" (*Ir*). Pînă şi sculpturile de lemn ale patului pot oferi degetelor refugiul plăcut al unor mărunte peşteri.

Fără îndoială, cele mai originale imagini speluncale sînt cele pe care le oferă trupul. În spaţiul imaginar al ficţiunilor lui Blecher corpul însuşi este un spaţiu-capcană. El este poate unicul „loc" în care am putea să apropiem formele imaginarului de trăirile scriitorului. Marele bolnav, închis în carapacea dură de gips, întins pe gutieră, ori imobilizat în pat, ca o insectă fixată printr-un ac, un ac ce-i traversa şira spinării, s-a simţit, desigur, prins într-o teribilă cursă a propriului său trup. Astfel Naratorul din *Vizuina luminată* regăseşte, îndată ce-şi obturează simţurile faţă de lumea dinafară, „aceeaşi întunecime nesigură, aceeaşi cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduţă şi iluminată de pete şi imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conţinutul «persoanei mele» de «dincoace» de piele". Însăşi imaginea „vizuinei luminate" este aceea a corpului în care — asemenea copilului luminînd misterioasele spaţii de sub plapomă — se revelează dedesubturile existenţei, o tainică interioritate. În tenebrele şi căldura intimă a acestui spaţiu luminat de o lumină particulară, plutesc organe, dar şi gînduri, amintiri, viziuni. Ceea ce îl fascinează pe Naratorul din *Întîmplări...*, ca şi pe acela din *Vizuina luminată* este golul lăuntric. Spaţiul-cavernă atrage (ca şi vidul pe unii sinucigaşi) prin acest neant pe care-l reprezintă. El ascunde un haos în tenebre, şi ca atare fascinaţia pe care o exercită ar putea fi identificată, psihanalitic, cu atracţia matricei prenatale, iar mitologic, cu chemarea marelui gol tene-

bros al haosului dinainte de creaţie. Dar o analiză comparată a textelor lui Blecher referitoare la această temă indică sensuri mult mai apropiate. Printre aceste texte, trei au o valoare de cheie pentru o cercetare hermeneutică.

Mai întîi, un paragraf din *Întîmplări în irealitatea imediată* în care Naratorul evocă o ilustraţie dintr-un tratat de anatomie, fotografia unui mulaj al interiorului urechii. Spaţii tipic cavernelor, melcul, sinusurile, găurile constituind urecheagrotă sînt înfăţişate ca fiind pline. „Într-o clipă îmi dădui seama" — spune Naratorul tulburat pînă la leşin de această imagine —„că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică..." (*Ir*). A umple spaţiul-cavernă înseamnă a face vidul vizibil. Imaginea *plină* a golurilor reprezintă insinuarea unei posibile răsturnări cosmice. Ca printr-o subversiune demonică, dacă vidul devine plin, plinurile pot să se golească. „Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost nişte excrescenţe multicolore şi cărnoase, pline de organe complicate şi putrescibile, ci nişte goluri pure, plutind, ca nişte bule de aer prin apă, prin materia caldă şi moale a universului plin" (*id.*). Metamorfoza organică, trecerea pozitivului în negativ şi a negativului în pozitiv, ca o transmutaţie a întregii realităţi, este poate cea mai îndrăzneaţă dintre reprezentările lui Blecher. Cel refuzat în aspiraţia sa spre un centru, cel care visează penetrarea şi adăpostirea în interior, în mijlocul, în sînul realului, cel obsedat de tot ce e visceral, se răzbună asupra neputinţei sale de a accede în măduva lucrurilor, în sanctuarul rîvnit al interiorităţii absolute. Ca atare, răstoarnă lăuntrul în afară, întoarce lumea pe dos ca pe o mănuşă, proiectează tot ce este intrinsec în lumea aparenţelor şi reduce extrinsecul la vidul abisurilor neexplorate. *A fi în* devine, astfel, *a fi afară,* expulzat şi dezgolit de taină. De aici impudoarea mulajelor de ceară, impudoare existenţială a imaginilor în pozitiv ale speluncilor organice. Tot ce ţine, dealtfel, de tărîmul speluncal are nevoie de umbră, este un spaţiu al tainei, chiar dacă taina este doar aceea a neantului. A risipi taina, a lumina aceste spaţii tenebroase echivalează cu denunţarea neantului. În sfîrşit, umplerea

enclavelor vide ale organismului constituie imaginea unei proliferări monstruoase. Apar, astfel, formaţiuni neoplasmice, simptome ale morbului cu adînci rădăcini — tragic vizibile tocmai în secolul nostru — ale cancerului, ca o germinare în neant şi a neantului.

Naratorul îşi aminteşte că a cunoscut o asemenea bizară aventură a metamorfozei plinului în gol, şi viceversa, în adolescenţă : „mă trezeam, subit în mijlocul unor izolări teribile, ca şi cum oamenii şi casele în jurul meu s-ar fi încleiat dintr-o dată în pasta compactă şi uniformă a unei unice materii, în care eu existam doar ca un simplu vid ce se deplasează de ici colo fără rost" (*id.*). Ca şi *homo bulla* al barocului, această imagine a fiinţei vide circulînd printr-o lume coagulată, este rezultatul unei reverii asupra existenţei ca disponibilitate perfectă în mijlocul unui univers ca bloc al necesităţii [13]. Dar, spre deosebire de *homo bulla,* această făptură vidă a lui Blecher este lipsită total de orice *rost.* Mai grav decît imaginea omului absurd pe care unii dintre scriitorii generaţiei lui Blecher, după moartea lui, o vor proiecta în operele lor, această bulă ce se strecoară prin vinele îngroşate de materie ale lumii constituite — probabil în afara intenţiei scriitorului — unul dintre simbolurile jucăuş-patetice ale omului sfîrşit în sensul metafizic al cuvîntului, ale acelui *hollow man* — omul vid al lui T. S. Eliot.

Al doilea text capital referitor la corp ca spaţiu-cavernă este acela al imersiunii în lumea obscură a propriului sînge, paragraf central din *Vizuina luminată* şi, poetic, cea mai înaltă realizare a lui M. Blecher. Textul este introdus prin cîteva reflecţii ale Naratorului asupra „depozitului necunoscut al realităţii plin de tenebre şi de surprize". Ca printr-o mişcare de translaţie de la abstract la concret se face trecerea la parabola sîngelui. Ceea ce dă o importanţă specială paragrafului este faptul că scriitorul a simţit nevoia să întovărăşească expunerea sa cu o aluzie la actul însuşi al scrisului. Naratorul (de astă dată suprapunîndu-se cu scriitorul) se surprinde scriind în timp ce imaginaţia sa participă la o imersiune fantastică în marea interioară, ca şi în laguna sangvină. Spaţiul interior este din nou acela al cavităţii care, de astă dată, nu mai este vidă. Actul manifest al scrisului este concomitent cu acela, criptic,

al circulaţiei sîngelui. „În clipa cînd scriu, pe mici canaluri obscure, în rîuleţe vii şerpuitoare, prin întunecate cavităţi săpate în carne, cu un mic gîlgîit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulînd printre cărnuri, nervi şi oase sîngele meu." Permiţîndu-şi, ca printr-un truc de science-fiction, miniaturizarea propriei persoane, pătrunde în întunecatele cavităţi. Şi asistăm, într-un superb period, la fantasticul periplu lăuntric : „vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vijîit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului şi valurile se umflă şi duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele în timp ce valurile mă iau iute în întuneric şi într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivniţele de muşchi şi fibre unde revărsarea sîngelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate şi o contracţie teribilă a cavernei, imensă şi puternică, înspăimîntătoare ca şi cum pereţii odăii mele într-o secundă s-ar strînge şi s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră, într-o strîngere care plesneşte lichidul roşu în faţă şi îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor şi gonirea lor, cu o forţă care bate în pereţii moi şi lucioşi ai întunecatelor canale cu lovituri de ample rîuri ce cad din înălţimi". Şi periplul continuă cu imersiunea braţului în lichidul aburind, cu gustarea lui, ca într-un fel de împărtăşanie cu propriul sînge, pentru ca marea lăuntrică lărgindu-se să cuprindă, cu bazinele rîurilor aferente, spaţiul-cavitate al tuturor arborilor sangvini din lume, închipuind prin sine o lume. „Este lumea sîngelui pur — ţine să adauge Naratorul —, lumea fiinţelor de artere şi a corpurilor fibroase, este lumea pe care nu mi-o imaginez, ci care există aşa cum o văd sub pielea oamenilor şi a tuturor animalelor. În clipa cînd scriu şi cînd mă gîndesc la dînsa."

Tocmai această coincidenţă pare să-l urmărească pe Narator. Scrisul şi circulaţia sîngelui îşi corespund. Pentru Blecher, a trăi este de fapt a scrie. Mirabilul periplu prin cavităţile *pline*, printr-un spaţiu-cavernă benefic, iată o imagine a participării la acea „înaltă tensiune" rîvnită de scriitor. A circula prin propria plasmă sangvină, a fi propulsat prin sistola şi diastola propriei inimi, a te împărtăşi cu propriul sînge con-

stituie o reverie privilegiată, în care confluiază un şir de alte curente ale imaginarului blecherian. A pătrunde în interiorul arborelui sangvin înseamnă a-ţi apropria hăurile înşelătoare, insidioase ale propriului eu, a coincide cu tine însuţi în inima atît de tainic îndepărtată, a te încorpora propriului tău corp. Dar mai înseamnă a comunica într-o caldă interioritate cu sîngele altora, într-un vast univers, a aboli izolarea, a fi inclus în viscere cosmice. Nici o încercare a Naratorilor din ficţiunile lui Blecher de a coborî *ad inferos* — sub rîpa de lîngă rîu, sub scena varieteului sau în submarinul scufundat al sălii de cinema —, nu este echivalentă în *intensitate* (în acea intensitate pe care scriitorul şi-o propunea vieţii ca şi artei sale) cu această coborîre în magma sangvină ca la un izvor al vieţii.

În al treilea şi ultimul text-martor, penetrarea în spaţiul-cavernă apare, dimpotrivă, ca o inclavare cu semnificaţie thanatică. Paragraful final din *Vizuina luminată* se aseamănă cu finalul unei simfonii fantastice în care compozitorul, reluînd cîteva din motivele sale, le precipită într-un tutti apoteotic. Fabula are, într-adevăr, în acest capitol caracterul halucinant pe care Blecher voia să-l infuzeze tuturor ficţiunilor sale. Între pereţii unei odăi de sanatoriu (spaţiu-cavernă tipic la scriitorul nostru) se petrece, într-o noapte coşmardescă, la care participă stihiile mării, văzduhului, animaliculele şi beţia, o transfigurare a peşterii obişnuite — camera rece, cu pereţii ciuruiţi de găuri ca de nişte „orbite cavernoase" — într-una stranie, în craniul unui cal văzut mai demult putrezind pe un cîmp. „Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul şi uscatul gol al oaselor lui uscate. Era odaia mea, o odaie ca oricare ? Erau crăpăturile pereţilor crăpături adevărate ? În care colţ mă uitam, regăseam craniul, interiorul de ivoriu şi oase, crăpăturile pereţilor nu erau decît încheieturile cu care se strîngeau oasele. Şi rîndul acela de obiecte galbene şi lungi, rînjind la mine. Erau cărţi sau dinţi ? Erau dinţi, cu adevărat dinţii calului, şi eu eram în craniu, în craniul lui." Blecher nu recurge niciodată la manevra alegorizării, dar unele dintre reprezentările sale figurale — printre care exemplară, aceasta a făpturii incluse într-un craniu — are o valoare alegorică, în sensul comunicării paradigmatice şi ritualizate a unor semnificaţii metafizice ale existenţei. „Craniul calului", este un *huis-clos*, este carcera pas-

caliană, este un *locum refrigerii*. Un arhetip al spaţiului închis, al existenţei incapsulate, poate fi recunoscut în imaginea scriitorului nostru. Anatomia sa vizionară are în acest craniu una din alegoriile sale abstruse. Or, tocmai această abstruzitate a imaginii craniului cabalin cu găurile sale negre privind înăuntru, cu ambiguitatea semnificaţiilor sale — cunoscător-intelectuale şi mortuare —, ne trimite spre o ordine manieristă a reprezentărilor şi expresiilor figurate. Paralogismele, elementele criptice, preferinţa pentru artificios, anumite figuri obsesive, printre care chiar aceea a spaţiului-cavernă amintesc reprezentări şi elemente similare ale plasticii şi literaturii manieriste. Alberto Trevisan are o pînză, *Distrugerea în marş,* închipuind un craniu din care ies membrele unei făpturi, asemenea craniului din *Vizuina luminată,* iar Max Ernst are o *Ureche deschisă,* reprezentînd tocmai o prelungire în fantastic a acelui mulaj al urechii interne care l-a tulburat pe Naratorul lui Blecher. Cît despre Dali, unele dintre tablourile lui ar fi cele mai potrivite ilustraţii la ficţiunile lui Blecher.

5. PATOSUL MATERIEI; ELEMENTE ŞI ARTIFICII

Aceleaşi „stări" de criză a identităţii şi a realului care-şi au locul privilegiat în spaţiul-capcană, alcătuiesc — în prozele lui Blecher — revelantul unei *agresivităţi* ca şi a unei *violenţii* a obiectelor. În „leşinurile" sau „ameţelile" sale, adolescentul din *Întîmplări...* devine sensibil la anumite modificări în stările de agregare ale materiei. Simple proiecţii ale unei sensibilităţi de o maladivă acuitate ? Nu, fără îndoială. Pe Blecher nu-l interesează explorarea conştiinţei bolnave. „Crizele" Naratorului îi servesc acestuia (şi scriitorului) în proiectarea unei adevărate fenomenologii a materiei. Conştiinţa fiind pusă în paranteză, de cele mai multe ori, rezultatul este prezentarea unei lumi a materiei, a obiectelor ce-şi revendică independenţa. Chiar acest fapt pare să-l obsedeze pe Naratorul din *Întîmplări...* autonomia obiectelor, a concretului. în-sinele realului. Prezenţa masivă a lucrurilor în prozele lui Blecher este caracteristică unei orientări ontologice. Cînd interioritatea nu este decît o absenţă, un vid central, este firesc ca exterioritatea să-şi

aroge un primat al ei. În economia acestor proze, materia şi obiectele materiale dobîndesc o masivitate opacă, o substanţialitate neagră.

Materia ca atare, niciodată inertă la M. Blecher, este surprinsă în condensările sau lichefierile ei. Una din sursele literare ale acestei materii ce-şi are viaţa ei autonomă este în plînsul anonim al „materiei" bacoviene. Cînd Naratorul din *Intîmplări...* observă că : „Odaia e extraordinar de condensată în materia ei...", că „lava materiei" iese din pămînt şi încremeneşte în aer în formă de case, de copaci, de flori ori de biserici, ori că această materie se refuză să fie descoperită, ceea ce face să-i scape înţelesul lucrurilor din jurul lui, el îi atribuie o existenţă *pentru sine*. Fascinat de stările incerte — între anorganic şi organic —, de o viaţă sui generis a materiei pe care o urmăreşte în tot ce este *gelatinos*, în *mucegaiuri*, în *noroi*, în gunoaie, în orice substanţă organică, în descompunere, Naratorul se arată atent la un *lamento* ascuns al materiei. Fără să antropomorfizeze, ea suferă de un morb căruia i se dau uneori denumiri clinice. Ies astfel „din materie cîteodată nişte eczeme sublime cu supuraţii dantelate, vopsite ori sculptate" (*Ir*). Intenţia ironic-estetizantă dintr-o asemenea descriere nu poate aboli preocuparea fundamentală pentru răul pe care-l ascunde această „materie".

O viziune de tradiţie platoniciană identifică întruparea omului cu o cădere în prizonieratul materiei. Or, omul lui Blecher este eminamente captiv. Iar captivitatea sa esenţială este aceea în care îl absoarbe materia. Ca o „pastă compactă şi uniformă a unei unice materii" (*Ir*) aceasta îl înconjoară. Apucate de o frenezie a libertăţii, obiectele devin independente nu numai unele faţă de altele, ci şi autonome în sine. Ele au uneori „un aer perfid de tăinuire şi complicitate" (*id.*). Îndeosebi această *viclenie* a lucrurilor (*„die Tücke des Objekts"* — a fost teoretizată şi utilizată ca topos literar de romancierul austriac, influenţat de climatul expresionist, Heimito von Doderer) le demonstrează independenţa şi agresivitatea. Naratorul observă o atitudine secretă păstrată cu ferocitate în imobilitatea severă a lucrurilor din odaia sa. „Ferocitatea obiectelor" îl înspăimîntă, stîrneşte anxietatea într-însul, dar îl şi seduce. Pendulează între repulsie şi atracţie. Teroarea îi este egală cu

voluptatea îndeosebi în contactul cu unele sfere ale materiei care corespund reveriilor preferate. E obsedat de o invazie a obiectelor. Aceste afecte existenţiale — anxietatea ca şi exaltarea — implică prizonieratul. În captivitatea materiei, omul are revelaţia bizarei sale aventuri. Într-o lume a lui Dumnezeu cel mort, materia joacă rolul destinului implacabil. „Materia brută — în masele ei profunde şi grele de ţărînă, pietre, cer sau ape — ori în formele ei cele mai neînţelese, florile de hîrtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticele lor spirale interioare ori statuile colorate — m-a ţinut întotdeauna, închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereţii ei şi perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om" (*Ir*).

Pe de-o parte *elementele,* pe de altă parte *artificiile :* două sfere ale materiei atrăgător-respingătoare. Căci materia este ambiguitatea însăşi. Gelatina dezgustă şi desfată. Mirosul gelatinos al unor resturi în descompunere, suav-insinuant, scîrbeşte şi delectează în acelaşi timp. Mucegaiul la fel. Într-un paragraf — ce poate fi asemănat prin *tensiunea* pe care o degajă cu secvenţa circulaţiei prin subteranele sîngelui —, Naratorul descrie fervoarea sa cultică (alcătuită din oroare sacră şi exaltare) în contact cu balta de noroi a unui maidan. Ca şi cumînecarea cu sîngele, şi aici asistăm la un rit al împărtăşirii cu noroiul primordial. E nevoie de o dezbrăcare de toate scrupulele şi ruşinile civilizaţiei, pentru ca să se poată petrece această nuntă cu „noroiul [...] esenţial". Care este semnificaţia acestor stranii nupţii petrecute în noaptea neagră ? Înainte de toate, căutarea de sine. Nu o simplă perversiune a simţurilor prea rafinate jinduind după elementar, ci o reîntoarcere la ţărîna originară. Cîteva fraze sînt elocvente în acest sens : „Eram acum crescut din noroi, una cu dînsul, ca ţîşnit din pămînt". Sau : „Eu însumi eram o creaţie specială a noroiului, un misionar trimis de el în această lume". Carnea sa despuiată de haine, de piele chiar, e „jupuită pînă la noroi". Naratorul refuză cu dispreţ „legenda stupidă «din pămînt ai ieşit şi în pămînt te vei întoarce»", dar procedează ritual ca într-un fel de botez cu lutul arhaic. El nu-şi permite nici un patos ceremonial ci, dimpotrivă, ca de atîtea ori, îşi refulează patetismul recurgînd la sarcasm şi ironie : „Oamenii şi lucrurile ţîşniseră din chiar această baligă şi urină în care eu îmi înfundam nişte

ghete foarte concrete". În dubla beznă a nopții și noroiului se petrece o tragic-ironică încercare de a reface comunitatea primordială cu elementarul. Dar în universul ficțiunilor lui Blecher nu este cu putință renașterea, este interzisă orice nouă geneză. O lume a sfîrșitului mai curînd decît a începuturilor se revelează în „noroiul cald, gras și puturos". Vechea libertate redobîndită intrînd în noroi este o iluzie. „Era numai un început" — își spune Naratorul trecîndu-și mîna înnoroiată peste față. Ritual derizoriu, tristă, deloc exaltantă tentativă de a da fără voie satisfacție comandamentului: „În noroi te vei întoarce". Că închinarea în fața „imensei majestăți a tinei" este concepută ca o acțiune în fond tragică, deci la limită, doar cu tragicul suspendat prin ironie o dovedește consemnarea cu care se încheie paragraful, aceea a unui *taedium*, a unei dezabuzări finale: „În suflet îmi coborî o amărăciune nespusă așa cum poate să aibă cineva cînd vede că înaintea lui nu mai are absolut nimic de făcut, nimic de împlinit". Relația noroiului cu moartea în spațiul imaginar blecherian este vădită într-o altă apariție a sa, cu prilejul înmormîntării Eddei. În ziua aceea „noroiul fu mai agresiv și mai murdar ca niciodată"; el pătrunse „triumfător și insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmatice" (*Ir*), invadînd totul. Așadar, voluptatea tactilă și general senzorială pe care o oferă, atracția pe care o exercită ca o tentație htonică, nu sînt decît o seducție a morții. „Noroiul" are în aceste ficțiuni rolul unei figuri thanatice. El nu figurează însă moartea doar ca pe o negație a vieții, ci ca pe o putere ce cuprinde viața într-însa. Ca într-o alegorie medievală în care dansul macabru acaparează totul, „noroiul" din ficțiunea lui Blecher devine substanța și finalitatea tuturor celor ce sînt. Într-o viziune finală a Naratorului din *Întîmplări...*, după scena înmormîntării Eddei, asistăm la recunoașterea unui triumf al Noroiului chiar asupra principiilor, a adevărului, a existenței. „Ceva în mine se zbătea undeva în depărtare, ca și cum ar fi vrut să-mi dovedească existența unui adevăr superior noroiului, ceva ce ar fi altceva decît dînsul. În zadar... Identitatea mea devenise de mult veritabilă, și acum în mod foarte obișnuit, nu făcea decît să se verifice: în mine nu există nimic în afara noroiului. Ceea ce luam drept durere nu era în mine decît un slab colcăit al

lui, o prelungire protoplasmatică modelată în cuvinte şi raţiuni." Numai în literatura lui Samuel Beckett poţi întîlni, în secolul nostru, asemenea reducţii ale existenţei la elementarul sordid, la mîlul originar sau final. Blecher prefigurează reprezentările eschatologice din opera irlandezului.

O altă sferă a materiei alături de aceea a elementarului este cea a artificialului. Obiectele-decor abundă în prozele lui Blecher. Viziunea sa tinde mereu să se organizeze într-un *spectacol.* Una dintre fascinaţiile pe care Naratorii sau eroul său o trăiesc este aceea a obiectelor ce şi-au pierdut rostul utilitar şi au devenit doar accesorii teatrale. Obiectele în universul acesta imaginar tind să se golească de substanţa lor concretă, să rămînă pure aparenţe. Ele împrumută un aer *als-ob,* ficţional, *ca şi cum* n-ar fi adevărate, ci false, butaforii, elemente ale unei recuzite de scenă. Este un fenomen tipic imaginarului blecherian această artificializare a lucrurilor. Ea are o dublă semnificaţie : ontologică şi estetică. Pe de o parte, existenţele îşi pierd raţiunea de a fi. E ceea ce observă Naratorul din *Întîmplări...,* cuprins de „sentimentul profundei inutilităţi a lumii", care devine oarecum starea sa naturală : „Inutilitatea umplu scobiturile lumii...". În lumea sa nu se întîmplă niciodată nimic (ca şi în aceea a eroilor lui Beckett) ; în această lume nu e nimic de înţeles ; vidul zilelor se întinde devenind o eternitate derizorie ; un vid sfîşietor pluteşte deasupra oraşului ; în această lume, orice iniţiativă este de prisos, nu mai e „absolut nimic de făcut, nimic de împlinit" (*Ir*). Formulele depăşesc un scepticism obişnuit al cunoaşterii. Lipsa de semnificaţie afectează fiinţa, existenţa. „Mă surprinde doar faptul că, o lipsă totală de semnificaţie a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă." Un nihilism existenţial caracterizează aserţiunile Naratorului din *Întîmplări în irealitatea imediată,* ca şi din *Vizuina luminată.* Disperarea sa nu este morală, nu este o lipsă de încredere în şansele gestului omenesc, ci este ontică, este o participare la golirea de sens a universului. Existentele toate sînt pîndite de un neant subiacent. Acel *nihil* pe care opera lui Samuel Beckett îl va pune necontenit sub razele oblic-crepusculare ale unei luminaţii de farsă tragică, Blecher, mai reflexiv, într-o proză mai discursivă, îl proclamă în formule explicite, sau îl figurează prin artificializarea obiec-

telor din universul său imaginar. Reflecţiile îşi au originea generică într-o literatură sapienţială arhaică. Auzi cuvintele Eclesiastului privind deşertăciunea deşertăciunilor, sau zădărnicia lucrurilor lumeşti ascultînd cuvintele Naratorului. Suferinţa omului — în perspectiva textelor lui Blecher — îşi are originea în acel *nimic* care minează existenţa. „Cred că viaţa omului e tragică prin acest nimic care îl poate durea atît de amarnic şi că devine acceptabilă cînd o clipă un nimic divers ne distrage de la unul care ne face să suferim. Şi astfel trăim toate zilele vieţii în neantul acesta sensibil, cu contracţiuni dureroase şi neînţelegeri definitive." Tot ce priveşte neantul sensibil, evanescenţa lucrurilor, a gîndurilor, golirea lor îşi are sursa literară în Biblie. Chiar expresiile par calchiate pe unele versete scripturare. „Tot ce facem, tot ce gîndim dispare în aer definitiv, pentru totdeauna" — spune Naratorul din *Vizuina luminată,* şi repetă în diferite variante această temă care nu este decît „vînarea de vînt" a Eclesiastului.

Mai originală este figuraţia teatral-artificializată a neantului. Obiectele formează decoruri. Impresia de spectacular îl însoţeşte pe Naratorul din *Întîmplări...* pretutindeni. El are sentimentul că asistă şi participă la o reprezentaţie teatrală. Actorii îl atrag pentru că sînt singurii care într-un „univers spectacular şi decorativ" ştiu că viaţa trebuie jucată „fals şi ornamental". Imaginaţia lui Blecher se lasă excitată de tot ce este factice. Desuetul, prin pierderea valorii instrumentale a obiectului, pune în valoare gratuitatea sa, şi devine estetic. Orice obiect artificial, vetust, ieşit din uz — rochie veche de bal, inel ţigănesc fantastic ornamentat, flori artificiale, poze decupate, statui de bîlci din gips bronzat, fotografii demodate, gramofon cu pîlnie răsturnată, rame din scoici —, tot ce ar putea aparţine unui *old curiosity shop* se bucură de preferinţa exaltată a Naratorilor din prozele lui Blecher. „Umblam înnebunit de lucrurile pe cari le vedeam şi de cari eram sortit să nu pot scăpa" (*Ir*), mărturiseşte unul dintre ei. Căci în diversitatea lor derizorie, în haosul lor funambulesc, ei găsesc o justificare, singura justificare a existenţei, cea estetică. Semnificaţia artificializării în ficţiunile lui Blecher nu este doar aceea a revelării unui neant care minează existenţele, nu pune în lumină doar deşertăciunea lor esenţială, ci şi — într-un

mod rizibil desigur, bizar şi grotesc — artisticitatea funciară a lumii. Spaţiul imaginar, în aceste ficţiuni, închipuie un paradis artificial în care se desfăşoară tragica farsă, ori „bizara aventură de a fi om".

6. UNIVERSUL SPECTACULAR

Sub una din gravurile seriei *Porţile Paradisului,* William Blake, căruia Blecher îi dedica un portret [14], scrisese următoarea legendă : „Teama şi speranţa sînt viziune". În cazul lui Blecher, disperarea şi anxietatea *sînt* viziune. Literatura sa este viziune, şi numai prin filtrul imaginarului, se străvede patosul. Universul său nu este al suferinţei sale, ci al *vederii* sale. Univers spectacular, prin excelenţă.

Eroul prozelor lui Blecher este, de fapt Imaginaţia. Ea este cu adevărat personajul activ, epic, al ficţiunilor sale. Naratorul se lasă tîrît într-o lume a *văzutelor.* Forţa care-l tîrăşte este propria fantezie. Putere neantizatoare, ce aboleşte concretul şi lasă doar umbra lui. Este tipică pentru modul de a acţiona al acestei puteri următoarea observaţie din *Întîmplări...* : „Îmi imaginam de pildă — şi asta ca un repertoriu corect al lumii — lanţul tuturor umbrelor de pe pămînt..." Şi începe o înşiruire a acestor umbre. Nu omul, vaporul, pasărea sau planetele, ci *umbrele* lor interesează imaginaţia. Viziunea lui Blecher în care artificiile, decorul, teatralul, tind să se substituie realului, privilegiază partea de umbră a făpturilor şi lucrurilor. Asemenea fiinţe şi obiecte umbratice seduc Naratorul : imaginile precare şi artificiale ale spectacolelor cinematografice, ale celor de bîlci, efectele teatrale ale naturii obligate să reprezinte zilnic un apus de soare, statuile de ceară dintr-un panopticum care prin ostentaţia lor, prin strania şi artificiala lor imobilitate sînt „singurul lucru autentic din lume". Declaraţia Naratorului este clară : toate acestea formează esenţa însăşi a lumii. „În ce consta oare, la urma urmei, gravitatea lumii ?" — se întreabă el o dată. Răspunsul nu poate fi, după Blecher, decît unul ambiguu. Gravitatea se manifestă prin gro-

tesc. Tot ceea ce implică gravitatea apare, în aceste ficțiuni, ridicol contorsionat. Tragicul se aliază cu umorescul. Astfel, spectacolul halucinant al spălării leşului şi al înmormîntării bunicului apare subminat prin „ridiculul grav al ceremoniei". Sanatoriul ca loc al suferinţei şi morţii cunoaşte zile de carnaval. Un dans macabru se desfăşoară cu măşti şi deghizări. Riturile toate sînt jocuri teatrale rizibile. Astfel ritualul erotic. Dealtfel, jocurile sexuale şi întreg ceremonialul erotic alcătuiesc o pantomimă trist-derizorie.

Lipsa de sens, vidul ontologic al realului îşi găseşte, în viziunea lui Blecher, o compensaţie estetică. Arta sa este un fel de a deschide ochii asupra unei comedii deloc divine, plină de ambiguităţi, de echivocuri. Existenţa însăşi devine suportabilă numai în ipostaza ei teatrală. Lumea poate fi privită doar mascată. Dealtfel, în repetate rînduri se demonstrează în aceste ficţiuni superioritatea măştii asupra realului. Purtătorii de cuvînt din fabulele lui Blecher îşi fac un suprem ideal al unei existenţe ironic-estetice din identificarea lor cu Paiaţa, cu Statuia de ceară, cu Clovnul de bîlci. Ei jinduiesc, aşadar, să devină „paiaţe nepăsătoare şi mecanice", sau micul clovn roşu şi albastru care bate din două talgere minuscule de aramă în galantarul unui magazin, sau „o statuie de ceară într-un panopticum". De la schimele şi măştile acestea pînă la tatuajul funebru al unui cadavru, toată *falsificarea ostentativă* a vieţii găseşte înţelegere, şi mai mult decît înţelegere, o deplină adeziune la cel care nu face, în fond, altceva în arta sa. Şi o face cu acelaşi scop.

Care era finalitatea artei lui Blecher ? Pentru el, desigur era găsirea unei independenţe pe care existenţa i-o refuza. În *Întîmplări în irealitatea imediată* citim o declaraţie de independenţă prin refugiul în imaginar : „este suficient ca într-un moment tragic să închidem ochii şi regăsim o independenţă interioară atît de strictă şi de hermetică încît putem plasa în întunericul ei orice amintire, orice gînd şi orice imagine vrem, putem plasa în miezul momentului tragic o glumă, o anecdotă ca şi un titlu de carte sau subiectul unui film de cinematograf". Este ceea ce face Naratorul proiectînd, în timpul unui episod dramatic cu morţi, pe micul său teatru personal, o

echipă comică de mici animale de cauciuc. Este aici o parabolă a scrisului lui Blecher. Că sensul ficţiunilor sale nu era nici pentru el, nici pentru noi hermeneuţii scrisului său unul univoc, ar fi fost primul să o recunoască. Şi s-ar fi scuzat amintindu-ne că : „În fond, esenţa realităţii este o vastă confuzie de diversităţi fără sens şi fără importanţă. Chiar faptele exterioare pe care le credem bine definite, încurcă de multe ori temele şi confundă luminile ce trebuiesc aprinse pentru iluminarea decorului ca şi rolul personajelor ce trebuie să joace întîmplarea."

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

GIB I. MIHĂESCU

I

1. REVELAŢIA IMAGINARULUI

Sînt dezamăgitor de puţine paginile confesive pe care ni le-a lăsat Gib I. Mihăescu. Scriitorul a murit înainte de a ajunge la vîrsta memoriilor. Oare acest pasionat al forajului în zonele subconştiente, acest obsedat al conştiinţei paroxistice nu s-a aplecat niciodată asupra sa însăşi cu uneltele reflecţiei ?

Am putea, totuşi, să considerăm anumite pagini din nuvelele şi, mai ales, din romanele sale (acestea din urmă scrise uneori la persoana întîi) drept mărturisiri indirecte, încercări de a se dezvălui pe sine sub pretextul unei ficţiuni. Într-una din aceste pagini — din primul capitol al *Donnei Alba* — povestitorul se surprinde sub chipul eroului său, descoperind universul literelor sau, mai exact, al Povestirii. Ştiam că nuvelistul şi romancierul de mai tîrziu a avut o adevărată revelaţie citind o carte a lui Sadoveanu. El însuşi va mărturisi aceasta răspunzînd întrebărilor lui I. Valerian : „Îmi place Sadoveanu, din paginile căruia am prins primele impulsuri literare“ [1]. În *Donna Alba,* însă, amintirea scriitorului e mai colorată decît în această declaraţie cam frustă. El se vede pe sine la vie (Gib I. Mihăescu s-a născut şi a copilărit la Drăgăşani), ascultînd cum cade ploaia pe acoperişul unei magazii în care se aflau butoaie goale, teasc, lin şi zdrobitori, unelte ale podgoreanului : „Iar ploaia ţîrîia înainte şi eu ceteam pe Mihail Sadoveanu, care mă îmbia la ducă...“ Mihai Aspru înţelege îndemnul lui Sadoveanu ca pe o invitaţie la călătorie, la peregrinări prin lumea văzutelor. Structural ambţios, *a veni* înseamnă pentru el *a parveni.* Tînărul Gib I. Mihăescu tălmăcise acelaşi îndemn ca pe o invitaţie la evaziunile imaginare ale născocitorului de ficţiuni.

A fost, oare, în omul Gib I. Mihăescu, ascuns, un Ragaiac ori un Mihai Aspru ? Nu, desigur, dacă ne gîndim la o identitate între scriitor şi făpturile imaginaţiei sale. Da, firește, de vreme ce aceste făpturi şi-au avut originea într-însul. O asemenea falsă problemă a identităţii sau non-identităţii autorului cu întruchipările fanteziei sale se poate pune în legătură cu orice povestitor. Dar, în cazul lui Gib I. Mihăescu ea are o semnificaţie deosebită. Într-adevăr, rar scriitor care, asemenea prozatorului nostru, să fi scris sub impulsul cîtorva obsesii centrale. Dar imaginaţia tuturor scriitorilor stă sub imperiul unui complex obsesiv. Ceea ce constituie spaţiul privilegiat al acestui scriitor este tărîmul imaginarului. Obsesiile sale nu-şi găsesc doar în imaginaţie un tărîm de desfăşurare. Imaginarul însuşi îl obsedează. El descrie — cum vom vedea — chipul unor făpturi care sînt victime ale propriei lor *închipuiri,* care se agită în universul *întruchipărilor* propriei lor imaginaţii.

Pentru un artist a cărui literatură abundă în evaziuni imaginare, în senzaţional, pentru un scriitor a cărui operă vădeşte clar impulsuri sadomasochiste (ale personajelor fictive mai degrabă decît ale naratorului), viaţa lui Gib I. Mihăescu este deosebit de calmă. O existenţă lipsită de aventuri care îşi caută compensaţii aiurea ? Numai o psihologie sumară ne-ar îndemna să căutăm tălmăcirea textelor lui Gib I. Mihăescu în frustrările vieţii sale extraliterare. Explicarea operei scriitorului ne-o oferă opera însăşi. Şi totuşi, oricît de banală, sau poate tocmai de aceea, viaţa sa nu ne poate fi indiferentă.

2. O EXISTENŢĂ CALMĂ ŞI OBSESIILE SALE

Gib I. Mihăescu s-a născut la 23 aprilie 1894, la Drăgăşani, oraşel înconjurat de podgorii pe care, odată, spre sfîrşitul vieţii îl va elogia într-o conferinţă, în care duioşia evocării se amestecă cu o uşoară ironie. Aici, în această urbe, îşi începe el şcoala. Liceul îl termină la Craiova. Nu e un elev strălucit dar vădeşte aspiraţii literare timpurii. E adevărat, cum va mărturisi mai tîrziu, el „avea nevoie de un stimulent puternic pentru a se hotărî să scrie". Nu e un spontan. Cedează cu voluptate propensiunilor visătorului dintr-însul. A scrie e, însă,

un act care presupune o decizie. Or, Gib tînărul nu era un voluntar. Aceasta explică şi cedarea în faţa autorităţii paterne : deşi nimic nu-l atrage spre studiile juridice, la injoncţiunea tatălui avocat, se înscrie la Facultatea de Drept din Bucureşti. „Umbra dreptului roman" tulbură „feerica perindare de visuri" (cuvintele acestea se referă la Mihnea Băiatu, protagonistul romanului *Zilele şi nopţile unui student întîrziat)*. Dar, în curînd, o întrerupere a vieţii de boemă studenţească bucureşteană : izbucneşte războiul şi tînărul e trimis pe front ca elev-ofiţer. Cele scrise în *Donna Alba* cu privire la cariera militară a eroului său Mihai Aspru nu sînt strict autobiografice. Totuşi surprind un moment pe care Gib îl trăieşte cu intensitate. „În război am plecat cu contingentele tinere şi cu alţi amînaţi. Nu ne-au recrutat, dar din cauza invaziei au fost ridicaţi toţi cei în stare să poarte arme de la 18 ani în sus şi trimişi în Moldova. Acolo am fost ţinuţi pe lîngă oficiile sedentare pînă ne-o veni rîndul să umplem regimentele, iar cei care aveau mai mult de patru clase de gimnaziu, împărţiţi pe la şcolile militare." Studentul surprins de război încearcă în zadar să-i revadă pe ai săi, la Drăgăşani, se întoarce la Bucureşti, apoi porneşte luat de valul exodului general, spre Moldova. Iată *viaţa,* în sfîrşit cunoscută nemijlocit, neîngăduind reveria, pe drumurile noroioase ale Moldovei. Percepţie directă a mizeriei, a unei imense brutalităţi. Surse ale viitoarelor fantazări. Cînd totul se va potoli şi tînărul va reveni la unelte mai paşnice, îşi va aminti zilele acelea. Astfel în nuvela *Retragerea :* „Sub cerul mohorît de toamnă, trei zile în şir se scurseră armate nesfîrşite şi sure. Grămezi mari şi neregulate, pîlcuri răzleţe, oşteni singuratici, călări, pe jos, pe furgoane sau pe tunuri, treceau rînd pe rînd într-o harababură desăvîrşită. Turme omeneşti, fără formă şi fără conducător ; zadarnic ai fi ghicit vreunul într-atîta împestriţată încurcală." Instruit în grabă, absolvind şcoala de infanterie, e trimis ca elev-plutonier pe front. Luptă în zona Drumul Muncelului. Experienţă capitală ca şi pentru alţi scriitori combatanţi — Camil Petrescu ori Cezar Petrescu. E semnificativ pentru literatura lui Gib modul în care mai tîrziu, desigur, scriitorul va reflecta asupra acelor situaţii-limită pe care le-a trăit. Faptul brutal, trăirea violenţei, la Camil Petrescu, stîrneşte un demon inchizitor analitic. Iată-l

pe Gheorghidiu, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* trecînd prin barajul de artilerie inamic : „Mă întreb întîi, lungit în şanţul şoselei, dacă nu am fost prea de tot demoralizat de focurile de baraj. E o întrebare care nu m-a slăbit niciodată în război, dar care acum mă chinuie mai stăruitor ca oricînd. Altul, în locul meu, s-ar fi purtat mai demn ?..." Şi încă altă obsesie, cu rădăcini şi mai adînci : „Sînt dintr-un neam inferior ? Ce aş fi făcut dacă aş fi fost la Verdun, sau dacă aş fi pe Somme, în uraganul de obuze unde trag mii de tunuri odată ?" Spiritul inchizitorial camilpetrescian se exercită nu numai în sfera psihicului ci şi a moralului. Obsesia la Gib I. Mihăescu este cu totul alta, de altă natură şi proiectîndu-se pe un alt plan. Spirit aproape deloc analitic, obsesiile sale afectează imaginarul. Brutalităţile trăite străpung — pe planul ficţiunii — zona narativului realist, trec în coşmar, în fantasmagorie. Astfel, o scenă de violenţă relatată în schiţa *Cei din urmă :* „La Boiţa. Urletul ungurului, acelaşi urlet de surprindere şi durere al singurului om pe care ştia că l-a răpus, care-şi proptise pîntecele în ascuţişul baionetei lui. Şi-şi aduse acum bine aminte de ungurul acela care rămăsese trei zile neîngropat, în marginea tranşeei, la care se întorcea aproape zilnic să-i vadă ochii înspăimîntaţi şi urletul încremenit." Dar percepţia directă care, la Camil Petrescu ar fi devenit pretext de analiză a trăirii ororii, devine în textul lui Gib I. Mihăescu pretext pentru o proiecţie în imaginar, pentru o imagine coşmardescă : „O luminiţă se aprinse în fundul negurilor, pîlpîi o clipă, crescu şi se stinse. În mintea omului însă rămăsese. Parcă suflată de urletele cîinelui, ca de un duh necurat, începu să ia proporţii. Fu mai întîi o învolburare ciudată de icoane fără sens, un amestec curios de flăcări şi sînge şi ochi de mort. În urmă apăru ungurul de la Boiţa ; ochii erau ai lui. Dar ca norii alburii mînaţi de vînt, pe fondul senin al cerului, în creierul soldatului imaginele se desfăceau şi se alcătuiau cu o mare repeziciune. Ungurul era acum parcă îmbrăcat femeieşte ; ba era chiar o femeie cîntînd şi surîzînd ; o figură stranie, dezmăţată şi fixă." Şi coşmarul continuă. La război Gib nu pare să fi participat cu un deosebit elan. Nu va spune, tot el, mai tîrziu : „nici o mîndrie şi nici un fel de eroism nu-ţi pîlpîia în artere în faţa acestui soi de morţi războinice..." ? Totuşi, este

înaintat sublocotenent. În uniformă va apare, după sfîrşitul războiului, în sălile Facultăţii bucureştene de Drept.

Viu prototip al „studentului întîrziat", protagonist al unuia din romanele sale viitoare, Gib preferă studiilor juridice deambulările artistului boem. Pe tînărul care locuia la un cămin studenţesc, trăind din expediente şi mici subsidii, îl descoperă Al. Busuioceanu şi-l aduce la revista *Luceafărul*. Aici citeşte Gib I. Mihăescu o primă versiune a nuvelei *Vedenia*. Impresia — cum îşi vor aminti unii mai tîrziu — a fost imediată şi puternică. Apăruse — îşi spuneau ascultătorii — o voce nouă în proza românească. Dealtfel, aici, la *Luceafărul* îşi face debutul scriitorul-student cu schiţa *Linia întîi* (în nr.3—4, 1919). Primele sale povestiri vor fi proiecţii în imaginar ale experienţelor sale în trecutul, încă atît de apropiat, al războiului.

Generos, atent faţă de tinerele talente din jurul său, E. Lovinescu remarcă tînărul prozator, publică (în *Lectura pentru toţi)* povestirea acestuia, *Soldatul Nistor,* şi, totodată, îl prezintă cititorilor revistei. Atît E. Lovinescu, cît şi N. Iorga [2] consideră acest text drept debutul lui Gib I. Mihăescu. În realitate acesta publicase în *Luceafărul* cîteva schiţe *(Linia întîi, În tren, Cel din urmă cîrd, Figurina).* Sedus de perspectivele pe care i le oferea gazetăria, intră împreună cu Cezar Petrescu în redacţia ziarului *Ţara nouă.* Tinerii scriitori deveneau astfel, cum va spune Cezar Petrescu mai tîrziu : „simbriaşi ai scrisului". Dar în curînd apar divergenţe între redactori şi conducerea politică a jurnalului. Gib I. Mihăescu şi prietenul său părăsesc *Ţara Nouă* şi mînaţi de aceeaşi nevoie a migraţiei pleacă din capitală şi se stabilesc la Cluj.

Începuturile sînt grele şi în acest oraş. Gib I. Mihăescu colaborează cu schiţa *Rătăciţii* la *Voinţa,* o publicaţie clujeană şi la *Hiena (În vagon).* Acelaşi Cezar Petrescu va scrie zece ani mai tîrziu amintindu-şi acele timpuri : „Ne-am simţit deodată singuri, streini de ambiţiile şi de urile care voiau să ne folosească ; întîia oară s-a deşteptat instinctul solitar, nu de luptă, ci de conservare, şi de apărare, al generaţiei... Ne aflam la Cluj, pe atunci : Lucian Blaga, Adrian Maniu, Gib I. Mihăescu, Radu Dragnea, Emil Isac, Demian..." [3] Grupul, sub conducerea lui Cezar Petrescu (şi cu colaborarea lui Sadoveanu, Al. Philippide, Demostene Botez, a fraţilor Teodoreanu,

a lui Ion Pillat, Ion Vinea etc.), scoate revista *Gîndirea*. Gib I. Mihăescu e unul din fondatorii şi din cei mai asidui colaboratori ai publicaţiei. Schiţe — *Cei din urmă, Zi de primăvară, Retragerea, Un călător,* în primul an 1921 — apoi în anii următori, aproape toate nuvelele sale mai importante apar aici. Publică, sub diferite pseudonime, articole, recenzii, note. Sînt interesante cronicile dramatice la piesele ce se jucau pe scena Teatrului Naţional din Cluj.

Evocînd anii petrecuţi la Cluj, Cezar Petrescu îl aminteşte neîncetat pe Gib I. Mihăescu, cel care îi era pe atunci atît de aproape. Ani de activitate febrilă. „Eram cu toţii mai tineri de treizeci de ani. Şi ne aflam rupţi cu un veac de cei care împliniseră patruzeci." Tinerii scriitori nu alcătuiau un grup prea omogen. Gib, îndeosebi, era un izolat, cu toată prietenia care-l lega de Cezar Petrescu. El îşi păstra, astfel, o oarecare independenţă. Nu se poate vorbi nicidecum despre o aderare a sa la o „doctrină" a *Gîndirii,* aşa cum aceasta va fi formulată, mai tîrziu, de Nichifor Crainic. Dealtfel, cu toate că cele mai importante nuvele ale tînărului prozator apar în *Gîndirea,* el publică şi în alte reviste *(Gazeta Ardealului, Cuvîntul literar şi artistic, Ramuri, Scrisul Românesc.)* Mai tîrziu (1928) devine colaboratorul *Universului literar.* Din această perioadă sînt : *Semnele lui Dănuţ, Reîntoarcerea, Întîmplarea, Vedenia* etc. Articolele şi notele sale stîrnesc reacţii — uneori violente (de ex. *Domnia Tiribombei, Însemnări pentru timpul de azi* sau *Excursiile cabotine* şi *Maestrul bagă de seamă ?* — acestea din urmă publicate sub pseudonimul G. Stegaru).

La sfîrşitul perioadei clujene, Gib I. Mihăescu e un scriitor cunoscut, discutat. În stagiunea 1927—1928 i se joacă pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti *Pavilionul cu umbre.* Cu Marioara Ventura în distribuţie, piesa se bucură de succes. Cronicile (între care aceea, foarte elogioasă a lui Ion Marin Sadoveanu [4]) îi sînt favorabile. Piesa se publică în 1928. Critica este mai împărţită atunci cînd (în acelaşi an) apare primul volum de nuvele al lui Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora".* În anul următor (1929), cînd apare al doilea volum de nuvele, *Vedenia,* critica e şi mai reticentă. Dacă nu se bucură de o prea bună primire din partea criticilor, nuvelele lui Gib I. Mihăescu cunosc însă un succes de public.

În 1925, scriitorul publicase *Femeia de ciocolată*, nuvelă pe care, mai tîrziu (în 1933), o va publica amplificată ca roman. În reviste (îndeosebi în *Gîndirea)* apar fragmente din romanele *Brațul Andromedei, Rusoaica* și *Zilele și nopțile unui student întîrziat* (prima publicată integral în 1930, a doua în 1933, ultima în 1934). Deși publică mult, Gib I. Mihăescu e nevoit să caute alte surse de venit decît cel literar. În anul școlar 1924—25 e încadrat „profesor" la școala de ucenici din Drăgășani, iar în 1926 e reconfirmat la aceeași școală. În tîrgul său de baștină, practică, fără nici o tragere de inimă, avocatura. În interviul pe care-l acordă lui I. Valerian [5] își exprimă speranța într-o grabnică maturizare a publicului cititor, care „va da putința fiecărui scriitor să trăiască din scrisul lui". Pînă atunci, deși simte că prezența sa „în capitală" i-ar fi „necesară", preferă să trăiască din cîștigurile biroului avocațial din Drăgășani. Abia în ultimii ani ai vieții sale, el se va stabili, cu familia sa, la București.

De fapt, Gib I. Mihăescu a petrecut o bună parte din acești ultimi ani ai scurtei sale existențe în diverse sanatorii. Bolnav de tuberculoză, existența — nu și opera sa, cum vor scrie unii istorici literari — este aceea a unui febricitant. Moare la 19 octombrie 1935. Nu mult înainte apăruse *Donna Alba,* romanul cu care scriitorul cunoscuse un adevărat triumf. *Gîndirea,* revista al cărei colaborator fidel fusese, de la începuturile publicării ei, îi consacră un număr memorial [6] în care apare un fragment postum sub titlul *Cel din urmă roman.*

Scriitorul despre ale cărui tenebroase obsesii (literare) vom avea prilejul să vorbim, pare să fi fost — pentru toți cei care l-au cunoscut — un om simplu, un suflet străveziu. Rară convergență a opiniilor ! Oameni diverși, privindu-l din diferite unghiuri, au văzut într-însul, cu toții, bunătate, blîndețe, modestie. Cezar Petrescu, care avea, se știe, cultul prieteniei, nu putea să uite zilele petrecute împreună la Cluj, după primul război mondial, amenitatea lui Gib I. Mihăescu, înțelegătoarea afecțiune a acestuia. Va evoca astfel „nesfîrșitele conciliabule" cu bunul său prieten în căsuța albă de sub deal, dincolo de Someș, ca și „la restaurantul cu grădina bizară, cu mesele verzi și cu frunzele pomilor decupate artificial în zinc în lumina cețoasă a becurilor..." Moartea timpurie a scriitorului i-a zgu-

duit nu numai pe prietenii săi — şi între ei pe Cezar Petrescu — ci şi pe unii care nu-i fuseseră apropiaţi. Pentru unul din aceştia, Octav Şuluţiu, Gib I. Mihăescu a fost „mai presus de orice om" [7]. În necrologul pe care i-l închină, criticul evocă scurtele minute pe care le-a petrecut împreună cu Gib şi-i desenează un portret sumar : „imaginea perfectă a omului bun..." [8] Blîndeţea, modestia, simplitatea şi bunătatea sînt trăsăturile personalităţii morale a scriitorului pe care le relevează şi G. Călinescu în articolul pe care-l scrie la 27 octombrie 1935. Gib I. Mihăescu era pentru criticul care-l cunoscuse cu ocazia reprezentării piesei sale, *Pavilionul cu umbre*, „un om pe care nu putea să-l urască nimeni". Retras, evitînd zarva cafenelei literare, a societăţilor zgomotoase, ca şi gloria efemeră pe care o conferă publicitatea, el nu era însă un însingurat. Făcea parte „dintre acei oameni blînzi care nu pot înflori decît în umbra prieteniei" [9].

Nelinişte, tensiuni interioare la acest om a cărui mansuetudine, a cărui lipsă de crispare pare incontestabilă ? Oscar Han vedea într-însul „un om absent şi lipsit de vigoare" [10]. Şerban Cioculescu îi atribuia „o neclintită seninătate, un echilibru nezdruncinat, o sănătate morală exemplară" [11]. S-ar putea într-adevăr — opera ne stă mărturie — ca omul Gib I. Mihăescu, în scrisul său atras de zonele tenebroase ale sufletului, de cazuri torturate, de universul imaginar obsesiv, să nu fi fost atît de simplu, de străveziu pe cît părea. Absenţa, o oarecare abulie, trădează mai curînd înclinaţia spre contemplare, spre reverie. Cunoaştem două pasiuni ale sale care ni-l apropie — trebuie s-o mărturisim — mai mult chiar decît virtuţile umane pe care le-au descoperit într-însul cei care l-au cunoscut. Acestea sînt : dragostea pătimaşă pentru lumea de focuri în beznă a lui Dostoievski şi pasiunea pentru geometria celestă, pentru bolta întunecată, cu luminile ei, a astronomiei. Ca şi Liviu Rebreanu (care, şi el, a frecventat cu interes marii prozatori ruşi din veacul trecut) şi a scrutat cerul la Valea Mare lîngă Piteşti, tot astfel Gib I. Mihăescu comanda la Paris *„4 prismes à réflexion totale"*, achiziţiona şi-şi confecţiona lunete astronomice, desena prisme triunghiulare şi nota observaţiile sale făcute cu telescopul, dublul ochean etc. Cezar Petrescu evocă o noapte clujeană în care cei doi prieteni cutreierau oraşul în birjă, cu Gib rezemat

în perna trăsurii, privind harta cerului şi indicînd cu bastonul constelaţiile : „— Uite Andromeda, domn'le ! Uite Casiopeea... Uite, colea Lebăda“ [12]. Mai tîrziu, pe Calea Victoriei ţine interminabile lecţii de astronomie, cu referiri directe la bolta cerului, şi cu intermezzi apologetice privind poezia lui Hölderlin şi Novalis.

Nu erau oare bolţile acestea — cea dostoievskiană, ca şi cea stelară — subterfugii sau, mai bine zis, căi mediate ale celui care nu putea să atingă nemijlocit fundul hăurilor peste care sta aplecat ? Nu erau, oare, zonele lăuntrice, de penumbră, ale sufletului său, cele care-l atrăgeau ? Despre unii din eroii săi, Gib I. Mihăescu spune : „urechea le era atentă înăuntru, acolo era inamicul“. Ftizic (ca şi Kafka), scriitorul ştia că inamicul e înăuntru. Ştim prea puţine lucruri în legătură cu acel „înăuntru“ al scriitorului. A face deducţii asupra unei *psihé* ascunse pornind de la scrierile sale, a-i atribui obsesiile curente, stările paroxistice, maniile eroilor săi, înseamnă a te expune celor mai grosolane erori. O afirmaţie ca aceea a lui G. Călinescu, „Gib I. Mihăescu ar fi voit, ca om pîndit de moarte şi fără putinţă de a trăi realmente, să cucerească o rusoaică, o prinţesă...“ [13] este greu de susţinut. Opera unui scriitor nu este o mărturie directă, o transpunere *tale quale* a structurii psihice a autorului. S-ar putea vorbi, desigur, despre o compensaţie. Dar nici transpunerea, nici compensarea nu explică, în autenticitatea sa, procesul creator. Dacă vom căuta o atitudine *esenţială* a lui Gib I. Mihăescu şi nu una *existenţială*, aceasta e pentru că (spre deosebire de un „caz“ cum e, de pildă, acela al lui Blecher), cu tot patosul, cu tot lirismul ei subiacent, opera celui care a scris *La „Grandiflora“* nu este aceea a unui egotist. Desigur, vom recunoaşte în scrisul său urmele numeroase ale unor obsesii originare. Dar, mai presus de orice, pe acest scriitor — nu întru totul conştient de arta sa, neavînd o prea înaltă idee despre vocaţia sa —îl vom vedea urmărit de avatarurile închipuirii. Obsesiile conştiinţei turmentate îl preocupă. Dovadă că el însuşi era un obsedat ? Da şi nu. Ceea ce îl poseda nu erau demonii care cotropesc adeseori conştiinţa eroilor săi, ci un *nisus* al scrisului, al explorării închipuirii obsedate. Obsesie de scriitor, nu de ins halucinat, febricitant.

Departe de a încerca să explicăm creaţia prozatorului Gib I. Mihăescu prin prezumatele obsesii ale omului, am putea găsi chiar în opera sa indicii prin care una cel puţin din pasiunile sale, aceea a astronomiei, şi-ar putea găsi o motivare profundă. S-ar putea, într-adevăr, ca astrele să-l fi interesat atît de viu pe acest ins, altfel placid, tocmai pentru că puteau reprezenta un *alt* tărîm, al imaginarului. Fantazia a găsit, dintotdeauna un spaţiu prielnic în contemplarea bolţii înstelate. Constelaţiile s-au orînduit în figuri emblematice. Între mitologie (altă pasiune a lui Gib) şi astronomie, legături arhaice au fost stabilite prin imaginaţie.

3. ÎNCHIPUIREA—PROTAGONIST ŞI AVATARURILE SALE

Închipuirea joacă un rol primordial în economia nuvelelor lui Gib I. Mihăescu. Nu e vorba de imaginaţia proiectantă a naratorului, ci de proiecţia imaginaţiei în ţesătura narativă. Am putea spune că, în această proză, Închipuirea devine un protagonist, şi încă unul esenţial, al dramei care se desfăşoară. Putere fatidică, ea determină cursul evenimentelor, destinele oamenilor. Desigur, tributar psihologismului curent, Gib I. Mihăescu psihologizează Închipuirea. Uneori, ea apare ca o simplă forţă psihică ce dobîndeşte, însă, o ciudată supremaţie asupra altor forţe (îndeosebi asupra raţiunii, disparentă alături de ea), şi chiar o autonomie. De aici, adeseori, tirania dezordonată a Închipuirii, evadarea în fantasmagorie, în coşmar. Dar, totodată asistăm la o de-psihologizare a Închipuirii. Aceasta nu mai e o simplă facultate dezordonată, ci o adevărată prezenţă. Ca în vechile alegorii, ea apare ca o făptură de sine stătătoare, agresivă de obicei, un fel de monstru ori demon care surpă dinăuntru existenţele. Urmărind avatarurile Închipuirii în nuvelistica lui Gib I. Mihăescu vom observa această ontologizare a sa într-o proză deloc precugetată, calculată ori dirijată programatic după vederile vreunei filosofii. Prozatorul era un intuitiv ce nu cunoaşte meditaţia, pierderea în abstracţiuni. Contemplaţia sa este de ordinul reveriei diurne, sau, în cel mai bun caz, de ordinul pierderii extatice în spectacolul astral.

Dar, iată, încă în prima sa schiță, publicată, *Linia întîia*, apariția „închipuirii" care modifică lumea. Semnificativ pentru experiența naratorului (care își împrumută vocea unui Narator intern al schiței), în condițiile — cunoscute de el — ale frontului, ale „liniei întîi", într-o situație-limită, imaginația se încăpățînează să înstrăineze cele trăite nemijlocit, să le dea o natură „lunară". Totul ia un aspect selenar. „Aveam impresia chiar că străbatem un ținut necunoscut, bizar, dintr-o altă lume, dintr-o planetă moartă. O închipuire îndărătnică se încăpățîna să facă apropieri izbitoare cu diferitele aspecte lunare, pe care le contemplam altă dată la telescop."

Cele mai simple, mai obișnuite „închipuiri" sînt proiecțiile imaginației copilului. Gib I. Mihăescu reprezintă, însă, rareori universul infantil. Schița *Ierni jilave* ne înfățișează fantasmele care agită sufletul unui copil. Salcîmul din curte devine, în închipuirea acestuia, o arătare „prea fantastică". Învăluiți în ceață, copacii, arbuștii, uscăturile informe ale crengilor par „arătări din cale afară de stranii". Teama și dorința — după cuvîntul lui William Blake, poetul-vizionar — constituie viziunea, sînt la originea ei. Așteptînd primii fulgi, copilul din *Ierni jilave* se înfioară la apropierea lui Moș Crăciun care dă drumul „la toate lighioanele stihiilor". Căderea unui fulg e o aventură plină de peripeții, atunci cînd, în fața privirilor vrăjite ale copilului, cade din beznă în beznă, „din împărăția neagră... orbit, în împărăția de dedesubt", adăstînd o clipă în lumina geamului. Un alt copil *(Examenul)* înclinat spre reveria diurnă, vede rîul poleit cu solzi de argint ca balaurul Sfîntului Gheorghe ; pe sine însuși el se închipuie totodată cal și călăreț. Pradă unui delir infantil, în imaginația sa cifrele, norii iau aspecte fantasmagorice.

Dar fantasmele imaginației nu sînt întotdeauna atît de inocente. De cele mai multe ori, ele irump dintr-o conștiință dislocată, fiind expresia unei profunde tulburări.

Grigore Dănuț, șeful gării din Bobeni, stație pierdută într-o regiune mlăștinoasă, e bolnav de malarie. Frigurile explică — în parte cel puțin — halucinațiile, delirul său. În parte..., căci disoluția conștiinței nu este pricinuită doar de paludism. Dănuț a pierdut cinci copii, unul după altul, și temerile sale în legătură cu fata lui, singura rămasă în viață, e justificată.

Halucinaţiile pe care le are în timpul unei crize sînt organizate în jurul acestei anxietăţi centrale. „Semnele" care i se „arată" izvorăsc toate din teroarea unui suflet bîntuit. I se bate ochiul stîng : o nenorocire ameninţă copila plecată într-alt oraş, la pension. Asemenea „semne" îl „persecutaseră" la moartea tuturor copiilor săi. Boala îi paralizează voinţa, îi obnubilează simţul realităţii, dar îi ascute fantezia. Şi poate, dincolo de imaginaţie, posibilitatea unui fel de comunicare extrasenzorială, un gen de telepatie, se trezeşte într-însul. I se pare că *aude* „un glas sfîrşit şi neomenesc" care cere „îndurerat ajutor". I se pare că *vede* nenorocirea care se petrece de fapt în tren : moartea fetei. Viziune simbolic-sîngeroasă, căci, în pîcla care-l înconjoară, într-o lume obscurizată a obiectelor, bolnavul zăreşte clar „o găină cu gîtul tăiat zburătăcindu-se sălbatic pe podea". Efecte ale „răului de baltă" ? Ca într-o naraţiune naturalistă, autorul motivează fiziopatologic divagările imaginaţiei eroului său. Frigurile paralizează voinţa lui Dănuţ, ele îi zugrăvesc „pe fondul" închipuirii gîndurile cele mai sumbre. Dar, motivarea delirului halucinatoriu nu este esenţială. În paludismul şefului de gară, Gib I. Mihăescu găseşte un pretext pentru a dezvolta tema sa predilectă : formarea unui univers obsesiv prin proiecţiile imaginaţiei. Halucinaţia permite reprezentarea unei realităţi învăluite în ceaţă, în pîclă, într-un „nor de mister". Apare astfel un tărîm incert, ambiguu, o zonă între adevăr şi ficţiune, împrumutînd realităţii o concreteţe brutală, şi imaginarului caracterul misterios, ceţos al unui spaţiu oniric.

Incertitudine între vis şi realitate. Personajele lui Gib I. Mihăescu par victime ale unui delir cronic halucinatoriu. Disoluţia conştiinţei face ca mecanismul psihologic al proiecţiei să funcţioneze arbitrar, conform obsesiilor fiecăruia. Bolnavii îşi proiectează afectele asupra lumii exterioare, sub forma percepţiei, adică actualizează unele din temerile, sau speranţele, sau gîndurile lor latente. Ei „simt" ca venind din afara lor unele din gîndurile lor cele mai intime. Ca şi paranoicii care se cred urmăriţi, aud voci injurioase etc., şeful de gară malaric aude şi vede, în timpul crizei sale, proiecţiile propriului său delir halucinatoriu. El nu-şi pierde nici o clipă cu totul conştiinţa. Ştie că nu o dată în viaţă i s-a întîmplat să confunde „năzărirele sale cu realitatea". E conştient că „semnele" sale care-l

„persecută", că imaginea morții fetei, a catastrofei sînt simple „halucinații". Dar dacă n-a pierdut cu totul simțul realității, în schimb nu mai are putere să acționeze asupra realității. Stăpînit de fantasme, el lasă „trenul închipuirii" sale să zboare, iar vorbele celor din jur caută zadarnic „vreun locșor de înțelegere în mintea-i halucinată" .

Dar nu numai febra asociată cu anxietatea produce o dereglare a închipuirii. Instinctul exacerbat al posesiunii duce, de asemenea, la proiecții și obsesii tulburătoare. În nuvela *Întîmplarea* — de o remarcabilă intensitate — boierul Glogovan este, cu toată lenea sa, cu toată abulia visătorului care domină într-însul spiritul de întreprindere, un pătimaș al proprietății. El visează aproprierea bunurilor, acumulează bănet, agonisind avuții imense „în închipuire". Aceeași patimă transpusă pe tărîm erotic face dintr-însul un maniac al posesiunii femeii îndrăgite. Soția lui e proprietatea lui, nu mai puțin decît moșia lui. Anxietatea lui Glogovan e explicabilă prin atașarea sa excesivă la ceea ce *are* sau crede că *poate avea*. Sufletul posedat de voința apropierii e bîntuit de teama de a pierde ceea ce are. În docarul care-l duce de la proprietatea sa la oraș, moșierul are un dialog imaginar cu omul său de afaceri. Voluptatea acumulării închipuite a unei avuții se transformă în anxietate : „atît de mult bănet i se acumulă în închipuire, că privi îngrijat în juru-i".

Psihanaliza a asociat în așa-zisa *trăsătură reacțională,* tendința spre achiziție, spre posesiune, cu o psihonevroză obsesivă. Glogovan nu este, firește, un simplu caz patologic. Povestitorul are însă intuiția unui complex neurotic. O are pentru că el însuși, ca scriitor, e atras (am putea spune obsedat) de situația omului-victimă a închipuirii. Adevărată forță fantastică, putere mitică, închipuirea seduce omul, îl tîrăște după ea, îl înșală și îi provoacă pieirea. Închipuirea devine echivalentul unei demonii laicizate, psihologizate, al unei demonii ca forță interioară adversară, care surpă omul pe dinăuntru. Catastrofa pe care o pricinuește Dănuț își are, de fapt, agentul în imaginația sa. *Întîmplarea* reprezintă, de asemenea, triumful închipuirii asupra omului.

Drumul moșierului Glogovan prin codrul Colibașului pe care-l știe bîntuit de bandiți este presărat de „fantasme". Închi-

puirea febrilă a boierului, gonind mai repede decît docarul tras de cai iuți, prevede realitatea. Prevăzînd-o o preface, adică o face să fie după chipul și asemănarea ei. Fantasmele vor lua trup. Dealtfel, calea e populată de „fantasmele trecutului". Teribile legende povestite de oamenii din partea locului dau trup imaginar unor mistere înfricoșătoare. În cele mai comune lucruri, într-o biciușcă înfiptă în toc, obsedatul vede o fantasmă. Închipuirea alergînd în noapte se folosește de complicitatea lunii. În bătaia luminii ei, apare „o fantasmă nemișcată, ceva cu seamăn de om". Oroarea pe care o stîrnește această fantoșă de ceară este mărită prin culoarea ei galbenă — culoarea *urîtului* la Gib I. Mihăescu. Să nu uităm în acest pomelnic al prezențelor fantomatice din *Întîmplarea* numele soției lui Glogovan : Fantoșa. Desigur, femeia nu are în sine nimic dintr-o fantomă. E o ființă vie, mult mai firească decît soțul ei. Ea va oferi, însă, închipuirii acestuia arma de căpetenie prin care aceasta își va zdrobi victima. Într-adevăr, un „gînd îndărătnic" se cuibărește în mintea lui Glogovan : ce ar face soția lui dacă banditii ar ataca trăsura și ar încerca să o necinstească. O vorbă mai ușuratică a femeii, prea puțin tulburată de eventualitatea unei aventuri care în închipuirea soțului ei ia proporții, îl incită și mai mult pe acesta. Închipuirea se montează, „fierbe". Omul se luptă cu ea : cum își poate imagina — își spune el — ca nevasta lui să cedeze cu plăcere brutelor ! Amîndoi sînt de acord că se ceartă „pe închipuiri". Dar închipuirea prinde trup, întîmplarea imaginată se petrece aievea. Prin aceasta, tortura închipuirii omului care se chinuia pe sine nu încetează. Dimpotrivă. Stăpînit de o pornire masochistă, el se flagelează pe sine, curiozitatea sa scurmă amănuntele celor petrecute, reface din nou în fantezie „întîmplarea". Imaginația bolnavă e populată de monștri. „Somnul rațiunii — spunea Goya — naște monștri". Demența e victoria finală a închipuirii asupra omului. Boierul din *Întîmplarea* înnebunește : „ochii lui Glogovan clipesc acum străini de orice înțălegere : acolo, *înăuntru,* el bîjbîie necontenit în noaptea înfiorătoare a codrului nesfîrșit".

Viciu al posesiunii, teamă de a fi deposedat de ceea ce-ți *închipui* că posezi (avere, putere, dragostea unei ființe), gelozia e o pasiune anxioasă, care caută cu aviditate să se alimen-

teze, fiind închisă la argumentele raţionale. E firesc ca ea să fie un mediu de cultură propice jocurilor unei imaginaţii dezlănţuite. Gelosul e pradă unui delir, gelozia fiind, înainte de toate, o boală a imaginaţiei. Gib I. Mihăescu urmăreşte adeseori jocul de oglinzi stîrnit de chipul sadomasochist al geloziei. Aceasta nu pentru că ar fi fost un obsedat al temelor erotice (cum s-a afirmat uneori), ci pentru că obiectivul cel mai important al explorărilor sale literare este tocmai acest joc de oglinzi care merge de la *închipuire* la *întruchipare*.

Ca şi „întîmplarea" violentă iscată, parcă, de imaginaţia lui Glogovan care o prevăzuse, tot astfel închipuirea aprinsă a unui îndrăgostit suscită, oarecum magic, prezenţa femeii: „...Vedenia ei a şi apărut de după boschete, aprinsă de gîndul care-l ardea" (*Sfîrşitul*). O asemenea imaginaţie posedată şi posesivă îl torturează pe Bîrnea, eroul nuvelei *Sfîrşitul*, care — despărţit de soţia lui, Mada — continuă să o iubească cu disperare. În reveriile sale, femeia apare ca amantă a prietenilor săi. „Şi-l închipuie pe Prundeanu sărutînd-o." Fantasmagorii ale geloziei care organizează scene fictive, conform impulsurilor tipic sadomasochiste. Bîrnea se complace în situaţia celui umilit, savurează chinul dulce al celui înşelat — bineînţeles pe planul imaginaţiei sale. Şi-o închipuie pe Mada soţie a amicului său Prundeanu, iar pe el însuşi care face parte din trecutul ei, din persoana ei, folosit de ea ca un complice împotriva noului soţ. „Iar el, Bîrnea, obiectivul furiei geloase a celui care n-a ştiut să fie decît obiectiv de furioase gelozii." Mecanismul imaginaţiei unui gelos stîrneşte proiecţii peste proiecţii. Desigur, în clipele rare de luciditate Bîrnea ştie că toate acestea nu sînt decît „fantome de insomnie". Dar o dată căzut în cursa lor, nu se mai poate desprinde cu totul. Închipuirea este nimicitoare. Pe de o parte, ea caută „nimicirea completă, în gînd, a fiinţei" prea iubite. Pe de altă parte, nu se poate decide la o asemenea aneantizare a chipului îndrăgit, căci nu vrea să piardă sursa torturilor sale. De nimic nu se teme închipuirea delirantă ca de indiferenţa totală, care, în realitate, ar fi mîntuitoare.

La limită, anxietatea (şi gelozia e în fond anxietate) e născătoare de vedenii. Vedenii de groază, ca şi cele ale lui Glogovan (*Întîmplarea*). Tot astfel, „în închipuirea lui aţî-

ţată", Bîrnea vede „doi ochi negri sfredelind zidul şi... două şiruri de dinţi dezlipite în rîs sarcastic". Urmărindu-i pe Mada şi pe Gorăscu, un alt prieten al său, cu care fosta lui soţie se plimbă, el însuşi devine o „fantomă". Proiecţiile imaginaţiei prind trup. Cel care *vede* monstruosul *devine* el însuşi monstru. Consumat de gelozie, el pare să sfîrşească — asemenea lui Glogovan — într-o agonie a ororii „urmărit de-o groaznică stafie".

Se ştie că proiecţiile imaginaţiei pot constitui un mecanism de apărare a eului, ele consistînd în a atribui altuia, ori a percepe în afară de sine, impulsuri proprii eului, conflicte interne. Aceasta e justificarea reveriei, a compensărilor imaginare pe care ea le procură. Letiţia, fata frumoasă a domnului Take, află satisfacţii mai puţin în braţele iubitului, cît mai degrabă în însăşi închipuirea ei : „Se vede copilă tolănindu-se pe perinile aceleiaşi trăsuri în care se afla acuma" (*În goană*). Nu binele real, ci cel imaginar e cu adevărat fericitor pentru aceşti posedaţi ai imaginaţiei. Proiecţia îţi permite să te eliberezi de afecte intolerabile sau să realizezi cele dorite în închipuire. Dar în patologia mintală proiecţiile închipuirii scapă controlului conştiinţei, luînd o deosebită importanţă în delirurile halucinatorii. Victime ale imaginaţiei, personajele lui Gib I. Mihăescu pendulează între reveria fericirilor rîvnite şi delirul anxios.

Autorul *Rusoaicei* pare să fi crezut cu adevărat în puterile excepţionale ale imaginaţiei. O convingere subiacentă, pe care textele sale o pun în lumină, e aceea că nu te poţi juca nepedepsit cu închipuirea. Pentru cei care încearcă să se joace, farsa se schimbă în tragedie.

Perspectivă pe care o putem numi *expresionistă*. Nu ne gîndim, firește, la o preluare a formulei expresioniste, aşa cum apare ea în literele şi artele plastice din Germania deceniului al doilea. Ştim însă că expresionismul n-a fost doar o şcoală literar-artistică, ci a constituit un stil, o dispoziţie a spiritului creator. Aplicăm creaţiei lui Gib I. Mihăescu acest termen, în înţelesul său de categorie estetică. În acest sens, prin expresionismul său înţelegem o tipică explozie a imaginarului. Expresionismul german (aşa cum s-a profilat în mişcarea din

jurul revistelor *Der Sturm, Die Brücke* şi *Der Blaue Reiter*) a încercat să creeze un *nou patos*, printr-o revoluţionare a imaginii lirice. *Apocalipsă imaginară* — astfel poate fi definit lirismul nou, vizionar, expresionist, al unui Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl etc. Viziunea şi sensibilitatea apocaliptică implică o răvăşire a imaginilor, atît plastice cît şi literare. Închipuirea obsedată şi obsedantă, imaginarul care devine real, realitatea care se spulberă în fantastic sînt tipice expresionismului.

În *Vedenia* asistăm la o asemenea răzbunare a închipuirii. Imaginarul (ca şi în *Întîmplarea* ori *Sfîrşitul*) devine real, dar altfel decît a fost proiectat. Căpitanul Naicu e un poznaş. El vrea să-şi mistifice soţia şi găseşte mijlocul într-o telegramă prin care îşi anunţă moartea. O va surprinde ca o fantomă. Dealtfel, căpitanul cunoaşte *vedeniile*. În timpul campaniei din Bulgaria izbucneşte holera. Molima în ţara străină îi înfricoşează pe toţi cei care — ca şi căpitanul Naicu — stau cu urechea atentă la inamicul insidios, ascuns poate în ei înşişi, aşteptînd să irumpă. De la banale reverii — de pildă : a vedea în jocul norilor armata napoleoniană în derută —, vedeniile iau o alură tot mai ameninţătoare. Teroarea stîrnită de holeră proiectează pe cerul întunecat al căpitanului anxios „o gigantică vedenie în văluri negre". Naicu se simte urmărit, împresurat. Vedenia se complică prin apariţia fantomatică a lui Anton, ordonanţa lăsată acasă, o brută hidoasă, bestială. Viziune premonitorie ca şi aceea a şefului de gară (*Semnele lui Dănuţ*) ori a moşierului Glogovan (*Întîmplarea*). Dar premoniţiunile sînt ineficace. Ele nu pot opri mersul vieţii. Ca şi destinul anticilor, presimţirile eroilor lui Gib I. Mihăescu nu-i fac pe aceştia mai circumspecţi ci, dimpotrivă, îi împing să săvîrşească cele presimţite. Viziunile negre ale căpitanului provoacă o dedublare a personalităţii sale. Ca toţi marii halucinaţi, el îşi vede dublul. O parte din el devine independentă, se întoarce împotriva sa însuşi. Ca un *heautontimorumenos*, omul a cărui mînă se ridică împotriva propriului chip, sufletul lui Naicu se răzvrăteşte împotriva sa însăşi : „Simţi în pereţii trupului sufletul acesta ca pe o fiinţă alta, care crescu deodată spăimîntătoare şi-l muşca cu dinţii, îl zgîria cu unghiile, voia parcă să-i sfîşie într-o parte, da, da, acolo, în stînga

capului, să-şi facă loc, să ţîşnească afară, pentru a se destrăma ca fumul în libertatea cerului". Bizară ek-stazie patologică pe care Gib I. Mihăescu o descrie fără prea multe scrupule în ce priveşte verosimilitatea (patologicul permite multe), cu aplicaţia, însă a scriitorului pentru care descrierea stărilor paroxiste constituie o voluptate.

E prea ingenios în nuvela *Vedenia* concursul închipuirilor. Un adevărat qui-pro-quo. Căpitanul Naicu îi face o farsă soţiei sale trimiţîndu-i telegrama prin care îi vesteşte moartea. Soţia lui — îşi promite el amuzat — „va vedea o vedenie în carne şi-n oase", va vedea revenind „...strigoiul bărbatului ei". De fapt, el va *deveni* pentru ea o vedenie. Dar nu numai căpitanul Naicu, ci şi soţia lui, Aurelia, şi ordonanţa Anton cad în cursa propriei lor închipuiri. Femeia primeşte telegrama anunţînd moartea soţului şi se vede în disperarea ei, retrăgîndu-se la mînăstire. Apoi, alte „aţipeli ale cugetului în plină ziuă" o podidesc. De la reverii evanescente în jurul mortului presupus ajunge la halucinaţii. „Şi-l închipui mai întîi ceva abstract... Pe urmă şi-l imaginä din ce în ce mai concret, aşa cum era el cînd trăia, chiar în uniformă, însă fără viaţă, palid, cu ochii ficşi, goi de expresie, sticloşi... I se părea că vede pe bărbatu-său alăturea, un holeric muribund, rîzînd sălbatic, privind-o dezmăţat, gata s-o apuce cu mîinile lui ca nişte gheare. Şi la fiecare mişcare a vedeniei auzea trosnituri seci de oase." Ordonanţa, pradă şi el unei adevărate obsesii, erotice, se crede dorit de stăpîna lui. Seara întoarcerii lui Naicu s-ar putea transforma într-un *imbroglio* de picantă comedie clasică, dacă autorul n-ar prefera rezolvarea neagră. Între vedenie şi realitate, limitele sînt, pentru eroii sumbrei întîmplări, incerte. Cu toţii sînt victimele jocului de-a vedeniile. O simplă fereastră îi desparte pe soţi, fereastra prin care căpitanul îşi surprinde nevasta în braţele ordonanţei (unde se refugiase din spaima pricinuită de „vedenie"), iar femeia crede că vede strigoiul bărbatului ei : „Acolo la geam un om, o umbră, o vedenie !"

Vedenia se încheie printr-o sarabandă infernală a închipuirii care, provocată, se răzbună în *realitate*. De la o simplă răsfrîngere în conştiinţă, de la benignele „proiecţii emanate de creierul suferind, ca dintr-o copilărească lanternă magică",

imaginaţia aţîţată trece la apariţii provocînd prăbuşiri interioare.

Incendierea imaginaţiei, dezlănţuirea acelui joc de oglinzi al închipuirii se datoreşte, de cele mai multe ori, unei frustrări erotice. Într-o încăpere pururi închisă, printre mobile posomorîte, flori veştede şi cristaluri prăfuite, o femeie pătimaşă trăieşte alături de un soţ epileptic (*Între porţelanuri*). Prietenul casei e sedus, intoxicat de atmosfera încărcată de miasme. Devine amantul soţiei şi jocul de reflexe al închipuirilor începe („...închipuirea lui privi în închipuirea ei. Şi rămase îngrozit"). Şi de astă dată, „groaznica închipuire... se prefăcu în fapt". Ajungînd la un climax al imaginaţiei, nebunia se instalează. Ca şi Glogovan ori Bîrnea, soţia din nuvela *Între porţelanuri,* ajunge pe pragul demenţei.

Înţelegem, fireşte, că ceea ce Gib I. Mihăescu numeşte *închipuire* este altceva decît imaginaţia din clasicele tratate de psihologie. Ea nu este simpla reprezentare a obiectelor sau fiinţelor absente. Disoluţia conştiinţei face ca eroii să trăiască într-o lume imaginară dînd viaţă personajului pe care-l proiectează în delirul lor. Închipuirea trăită e o imagine care devine realitate. Cînd e provocată ori lezată în vreun fel oarecare, ea se răzbună întorcîndu-se împotriva celui care o provoacă. Astfel, închipuirea se dovedeşte o putere imperioasă, despotică, o forţă îndeobşte malefică. *Tabloul* este o nuvelă în care *chipul, închipuirea* şi *întruchiparea,* ca protagoniştii supraumani ai unui epos, dirijează destinul unui om: „un vîrtej ameţitor..." — cum mărturiseşte eroul — „care mi-a luat de la început minţile... şi m-a dus apoi fără voie, cu mîinile înfăşurate, în farandola nebună a unor zeităţi invizibile şi smintite sau bete, aşa cum trebuie să fi fost săritoarele beţive în cortegiile dionisiace". Marius face o fixaţie senzuală pentru nevasta bunului său prieten Orghidan. Imaginea ei îl urmăreşte. Încearcă să o seducă, e ruşinat, pasiunea — toată joc al închipuirii — devine o obsesie: „Închipuirea dădea la o parte macatul, şi-n albul de zăpadă vedeam tolănit corpul greu de marmură trandafirie". Marius îl ucide pe Orghidan, devine soţul femeii iubite. Dar în tabloul bărbatului defunct se întruchipează proasta conştiinţă a asasinului. Ca într-o povestire a lui E. A. Poe, tabloul devine chipul destinului răzbunător.

Nici una din naraţiunile lui Gib I. Mihăescu nu înfăţişează toate avatarurile *chipului* şi *închipuirii* ca aceasta. Raportul dintre ucigaş şi tabloul celui ucis (uneori dă cu „tifla închipuirii" spre chipul mortului, alteori acesta îi răspunde, ca o adevărată întruchipare a conştiinţei sale). Dialogul între „chipuri" — chipul ucigaşului, răvăşit, care se răsfrînge în oglindă, în timp ce mortul în tablou pare să se schimbe la faţă — ar fi interesant, dacă întreaga naraţiune n-ar păcătui prin modul de tratare trivial-foiletonist al conflictului.

Situaţiile-limită în care boala, războiul, ruptura unei legături împing existenţa umană constituie un mediu prielnic evaziunilor imaginare. De la coşmarurile febrei unul din eroii cei mai tipici ai lui Gib I. Mihăescu, tînărul Moinaru din nuvela *Singuratecii,* trece la halucinaţiile celui disperat din dragoste. Scriitorul excelează în descrierea fenomenelor hipnagogice. Greu bolnav, Moinaru se trezeşte din coşmarele pricinuite de febră, atenţia sa fiind concentrată toată în acea încăpere din „ţeasta-i arzătoare, de unde miasmele halucinaţiei nu zburaseră încă". Fantazează în jurul iubitei care e departe, deci trebuie închipuită. Jocul închipuirii evoluează sub regimul unor stări diverse : teamă, speranţă, dorinţă. Tînărul îşi vede iubita împreună cu rivalul („inevitabilul celălalt"), dispreţuindu-l, rîzînd de el. Viziune a gelosului paranoic : rivalul îi cuprinde mijlocul „îndepărtîndu-se amîndoi, glumind şi privindu-se adînc în ochi, uitînd cu totul în urma lor pe cel rămas pradă sfîşierilor durerii". Reveriile voluptoase alternează cu oroarea celor „mai negre şi mai năprasnice închipuiri". Visează crima, imagini înfiorătoare îl năpădesc. E atît de teribil „procesul grozavei închipuiri", încît el nu poate fi susţinut multă vreme. Dar, chiar şi în leşin, în somn, coşmarul continuă.

Un asemenea „proces" al închipuirii omului căzut într-o situaţie-limită este şi acela pe care-l trăiesc ostaşii pe cîmpul de luptă. În imaginaţie ei găsesc un succedaneu pentru o viaţă frustrată, dar şi un prilej de turmentare. Rachiul deşteaptă în ei icoane aprinse, fericitoare şi chinuitoare în acelaşi timp. Închipuirea „aţîţată de alcool" — vede „lucruri îngrozitoare" (*Retragerea*). Conform psihologiei lui Gib I. Mihăescu, închipuirea soldatului răzleţit, inspirată parcă de un duh necurat (*Cei din urmă*) dă naştere unor monştri care-l torturează.

În *Retragerea* (una din cele mai izbutite schiţe ale scriitorului) un soldat găzduit de o femeie al cărei soţ e plecat şi el în război, o vede într-însa pe nevasta lui. Rezistenţa ei, atunci cînd încearcă să o seducă, îi liniştește aprehensiunile în legătură cu propria lui nevastă, pe care şi-o închipuie în împrejurări similare, iar în cedarea ei vede cedarea femeii sale şi ruşinarea sa. Într-o altă povestire, *Rătăciţii* (prefigurînd *Troiţa* de mai tîrziu) trei oameni — un locotenent, un sergent şi un soldat — sînt surprinşi, în timpul unei misiuni, de un viscol teribil. Războiul ca situaţie-limită e sursă de rătăciri ale fanteziei şi de fixaţii obsesive. În *Cei din urmă*, un căpitan cuprins de teroare, panică, obsedat de gîndul că soldaţii săi vor să se predea şi din acea pricină încetinesc retragerea, îi sileşte nebuneşte la un marş forţat, cu toată epuizarea lor. Soldaţii au adevărate halucinaţii. Oboseala provoacă în ei „o învolburare ciudată de icoane fără sens, un amestec curios de flăcări şi sînge şi ochi de mort", li se năzăresc „umbre fioroase de oşteni înzăuaţi, aruncînd în marş neoprit picături de flăcări din torţele aprinse".

Gib I. Mihăescu şi-a început, dealtfel, cariera literară în 1919, după terminarea conflagraţiei mondiale, prin povestiri legate de proaspetele sale experienţe militare. Războiul ca şi boala, iubirea sau orice patimă sînt lungi prilejuri de vagabondare a imaginaţiei. Dar pentru aceşti eroi, orice poate servi drept pretext pentru o destrăbălare a fanteziei. Astfel, foamea excită închipuirea (*Coşul cu tîrguieli*), despărţirea amanţilor îi sileşte să „zămislească în închipuire o întorsătură meşteşugită de cuvinte" (*Cea din urmă noapte*). O femeie bolnavă, ajunsă la amurgul vieţii, îşi contemplă chipul. Oroare a descompunerii, căci în închipuirea goală de orice imagine figura deodată apărută a ruinei prezente se suprapune cu chipul copilei de altădată (*Amurgul*). O simplă călătorie e pentru personajele nuvelistului prilej de exacerbare a fantazării. Pentru omul voiajînd singuratic „...aiurelile proveneau din oboseala călătoriei" (*Un călător*). Ca nişte făpturi prăpăstioase ce sînt, personajele sale sînt mereu dispuse să aibă „groaznice închipuiri aievea", să viseze cu ochii deschişi „catastrofe imaginare", să aibă „coşmaruri". Lumea le apare „învăluită de mister şi de groază". Nu e oare acesta aerul care învăluie eroii lui E. A. Poe ? Nu

ştim în ce măsură Gib I. Mihăescu l-a frecventat pe scriitorul american, dar există corespondenţe între pasiunea acestuia pentru cazurile tenebroase, enigmatice, în care imaginaţia joacă un rol capital (imaginaţia autorului ca şi a eroilor săi), şi pasiunea scriitorului român pentru dramele întunecate ale unor halucinaţi şi obsedaţi.

Urmărind avatarurile închipuirii, ale imaginaţiei ca *funcţie irealizatoare* a conştiinţei, e firesc ca Gib I. Mihăescu să surprindă îndeosebi momentele de exacerbare, de climax ale acestei funcţii. În nuvela *Poarta de fier,* Botoran îşi aşteaptă nevasta. Închis în cazarmă, imaginaţia sa trece în cursul unei nopţi printr-o adevărată agonie. Un suflet nocturn, delirant, se trezeşte parcă într-însul. El ştie prea bine : „Închipuiri... toate sînt închipuiri". Dar nu se poate opune jocului de oglinzi al imaginaţiei : „închipuirea priveşte nedumerită locul unde fusese cealaltă închipuire. În patul lui, Botoran se mişcă frământat de parcă l-ar munci blesteme şi farmece îndepărtate." Autorul el însuşi pare să uite uneori — prins de jocul nălucirilor — dacă frazele sale se referă la un fapt concret ori la unul năzărit. Eroii sînt victime ale propriilor aptitudini telepatice. Uneori — ca în fantasmagoriile antroposofice ori spiritiste — pare să se desprindă din trupul oamenilor corpuri astrale ori eterice : „Şi spiritul lui a rămas pe scările de piatră... căutînd zadarnic prin negură pe cea care a pornit singură în noapte" (*Poarta de fier*).

Spaţiul privilegiat al nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu (al întregii sale creaţii, dealtfel) este — repetăm — acela al *Imaginarului.* Acest autor de ficţiuni a fost un obsedat al *ficţiunii* ca atare, al *imaginaţiei* în sine. În toate naraţiunile sale, marea putere — ca aceea a unei unelte a destinului — este *Închipuirea.*

În nuvela *Troiţa,* drama e declanşată, în aparenţă, prin izbucnirea vijeliei care surprinde trei ostaşi în patrulare. În realitate, cataclismul se petrece în închipuirea lor, aprinsă de turbarea firii. Însăşi descrierea vijeliei este aceea a unui cataclism apocaliptic : „Surugii nevăzuţi dau un chiot, dinţi de strigoaică scrîşneau în întunecime. Fundul cerului clocotea ca şi cum dracii şi-ar fi ales tocmai noaptea sfîntă să-şi sărbătorească nunta stăpînului lor." Viscolul trece de pe planul real

pe acela imaginar. Cei trei suferă în închipuire. Dascălul Pălălaie, unul dintre ei, este, prin însăşi credinţa sa, predispus fantazărilor mistice. În teroarea pricinuită de viscolul năprazнic, la anxietatea provocată de urletul lupilor care se apropie, se adaugă viziunea eschatologică a dascălului posedat. Închipuirea acestuia e plină de imaginile unei judecăţi din urmă : „noaptea de apoi venise : noaptea lui Lucifer ! Şi era tocmai noaptea Domnului." Într-adevăr, vijelia îi surprinde în noaptea de Crăciun. Noaptea sfîntă devine cu atît mai înfricoşătoare pentru dascălul credincios cu cît sfinţenia ei pare uzurpată de demonii întunericului. „Iar el va merge astfel, cu cei doi tovarăşi, pînă cînd oştenii negri, îngeri ai noului dumnezeu, îi vor prinde şi-i vor întreba : Ce faceţi ? Voi nu vă daţi cu noua împărăţie ? I-auzã-i cum forfotesc în văzduhul groaznic ! Ce te faci atunci Pălălaie dascăle ? Vei lăsa tu pe Cristos al tău, ca Petre, de teama frigării diavoleşti ?" Delirul mistic al dascălului atinge culmea, în clipa în care camarazii săi dau foc unei troiţe pentru ca să se încălzească şi să ţină lupii la distanţă prin vîlvătaia care se va înălţa la cer. Dar nu este această încercare de a se salva o ispită diavolească ? A arde trupul acelui Cristos, blînd şi trist pe care-l slujise toată copilăria, mîhnirea de a-l vedea legat în vîrful unui par căruia „oştenii întunericului îi dau foc la rădăcină" tulbură definitiv minţile celui obsedat. „În închipuirea-i îngheţată alte imagini nu puteau să se aprindă decît acele de foc şi flăcări..." Incendiul imaginaţiei — mai teribil decît vîlvătaia care cuprinde şi mistuie lemnul troiţei — se întinde. Dascălul Pălălaie devine un adevărat profet, un visător al celor nevăzute, care îşi transmite halucinaţia celorlalţi. Mandin, ţiganul din Drăgăşani, şi Miercan cad şi ei pradă temerii apocaliptice. „Uite-l... Învingătorul !" — bolboroseşte Pălălaie înfricoşat. „Să nu-i cădeţi la picioare, fraţilor !" miorlăie el rugător... Cînd, cutremurat de faptul că vede arzînd „chipul lui Dumnezeu", îşi apostrofează camarazii, aceştia îngenunchiază şi se închină. Lupii pe care-i aud apropiindu-se li se par o pedeapsă pentru sacrilegiul comis. În nebunia sa, dascălul Pălălaie (victimă a propriei sale închipuiri ca atîţia eroi ai lui Gib I. Mihăescu) vede şi ştie ce fel de lupi sînt aceia : „Necuratul... Legiunile biruitoare..." Halucinaţiile (de astă dată mistice, nu erotice) închid

pe nefericitul dascăl în universul monstruos al nebuniei. Nuvela — una din cele mai dramatic-tulburătoare ale lui Gib I. Mihăescu — se încheie cu o viziune eschatologică. Troiţa arzînd în plin viscol, în timp ce lupii se apropie în haită şi oamenii îi aşteaptă înnebuniţi, devine un chip simbolic terifiant : o întruchipare a sfîrşitului : „...cu păr vîlvoi de flăcări, cu braţe ameninţătoare de flăcări, groaznic la chip, asemenea unei vedenii apocaliptice, stă gata să se năruie ca o revărsare de jar peste tulburătorii măririi lui singuratice".

Un alt posedat al închipuirii este Sava Manaru, eroul celei mai ample nuvele a lui Gib I. Mihăescu, *La „Grandiflora"*. Motivul închipuirii demonizate, al obsesiei erotice, al tragediei provocate printr-o cădere în cursa pe care Chipul obsedat o întinde, fără voie, este remarcabil tratat în această povestire devenită, oarecum, clasică, şi considerată, adeseori, reprezentativă prin excelenţă pentru creaţia lui Gib I. Mihăescu-nuvelistul.

Ştim că scriitorul, originar din Drăgăşani, orăşel în care s-a întors din rătăcirile sale pentru a trăi acolo anii maturităţii sale, era — ca scriitor — un pasionat al vieţii de provincie, pe care o considera mai autentică decît cea din marile oraşe şi sursă perfectă pentru „un bun observator". Virtuţile bunului observator, ale scriitorului îndrăgostit de obiectul său, înainte de a se lăsa tîrît de imaginaţie şi împins de propriile obsesii pe făgaşele ficţiunii degajate de concretul imediat, apar în această povestire care se deschide prin descrierea „grădinei" de vară, adică a „peteculuí de fîneaţă tunsă, cu trei pruni, din dosul cîrciumii, în chip de pavilion" în care se adună de obicei un mic grup de cheflii, din protipendada unui orăşel de podgoreni. Manaru e un boiernaş, cu proprietate la „ţară". O ţară ironic desemnată astfel, căci se află la cinci kilometri de tîrg. Totul, dealtfel, în această provincie, care aminteşte Drăgăşanii, este mic, restrîns. Numai în închipuirea tîrgoveţilor „ţara, viile din Dealul Verdii, toate trebuiesc să fie mari şi să dea un rod fără pereche".

Manaru, asemenea prietenilor săi, este un om întru totul comun. Nimic nu pare să-l predestineze pentru o existenţă dramatică. Totuşi şi el este atins de acel morb al închipuirii care — o dată declanşat — îşi terorizează victima, în universul

imaginar al lui Gib I. Mihăescu. Tipic erou al scriitorului, Manaru e un obsedat. De fapt, el „intră la idee" subit, după o calmă existenţă de mic proprietar provincial. „Ideea" este — evident, ca la toţi obsedaţii — o bănuială pe care o simte „ca un cuţit lung" ce i se împlîntă în suflet. Psihologia aceasta a închipuirii maladive ar putea fi parodizată prin acea, popular-burlescă, degradare — caragialescă — a „fandacsiei". Manaru se întoarce de la vie unde şi-a lăsat soţia. În odăile casei sale din tîrg privirea sa neliniştită distinge „vagi luciri de obiecte" care îi „rînjeau sarcastic prin întuneric". Bănuiala e cea obişnuită personajelor lui Gib I. Mihăescu. Manaru are îndoieli în ce priveşte fidelitatea soţiei sale. În grădina-restaurant *La „Grandiflora"*, locul obişnuit de petrecere al chefliilor din oraş, se desfăşoară un adevărat proces al închipuirii şi al iscodirii chipului celuilalt. Manaru îl bănuieşte pe prietenul său, Ramură ; acesta se ştie, se simte bănuit. Cei doi se urmăresc, şi imaginaţia lor înfierbîntată de gelozie şi teamă stîrneşte proiecţii ce se amestecă cu realitatea. O convorbire între Manaru şi Ramură îl lămureşte pe soţul înşelat. Dar cei doi au fost pîndiţi, discuţia ascultată de grupul comesenilor strînşi în dosul unui gard. Ca într-o scenă grotesc-expresionistă (toată nuvelistica lui Gib I. Mihăilescu este plină de o gestică expresionistă) gardul se rupe, „apoi rîsete bizare, pe urmă mîini fantastice ieşiră de sub dărîmăturile de lemn — se agitară în sensuri felurite şi curioase ca şi cînd braţe încarnate de stafii ar fi făcut semne magice..." Pictura expresionistă ne-a obişnuit cu asemenea scene groteşti în care lucruri şi fiinţe apar distorsionate, fantasticul se amestecă cu burlescul.

Drama se converteşte dealtfel în farsă. Doar totul s-a petrecut la cîrciumă, n-a fost decît un *Rausch* bahic, o nebunie la beţie. Suferinţă, bănuieli, gelozie, teamă, marile emoţii ale acestor tîrgoveţi triviali sînt trăite la o berărie-varieteu, la „cafeneaua lui Gustav", „la aperitive". Înfulecînd fudulii, bărbaţii îşi apără onoarea, îşi destăinuie tainele. Tot de acelaşi registru al burlescului ţine şi răzbunarea lui Manaru, care, înşelat, seduce pe rînd soţiile prietenilor şi comesenilor săi. Ca într-o povestire de Boccaccio, Manaru devine „amicul casei" care abuzează de ospitalitate săvîrşind neîncetate infracţiuni matrimo-

niale. Răzbunarea lui Manaru, ca şi conspiraţia soţilor în grădina „Grandiflora" sînt de o teribilă trivialitate.

Atmosfera humorescă se întrerupe brusc. Manaru se loveşte de rezistenţa unei singure femei — doamna Moraru. O altă obsesie erotică. Închipuirea acestui Don Juan de provincie trece de la ruminarea ideilor omului gelos la cele ale îndrăgostitului. La început e o pasiune lucidă, sportivă. Bărbatul continuă să-şi încerce forţele, să-şi justifice virilitatea, să-i întineze pe toţi, extinzînd nevrednicia de care el însuşi suferise. Soţii Moraru, armonia căsniciei lor îl atrag mai mult decît o nouă victimă a puterii sale de seducţie. Ca şi soldatul (din *Retragerea)* care îşi „încearcă" soţia de la distanţă sub chipul unei femei oarecare pe care o întîlneşte în cale, Manaru pune cinstea compromisă a soţiei sale în cumpănă cu virtutea evidentă a doamnei Moraru. Pentru acest erotoman, virtutea se cere poluată. Asaltează — la început zadarnic — femeia care cedează doar violenţei. Ea se va sinucide, însă, zdruncinînd echilibrul sufletesc al lui Sava Manaru. Ca orice erou al lui Gib. I. Mihăescu, acesta cade pradă halucinaţiilor şi pornirii spre violenţă. Îl ucide pe rivalul său, în timp ce imagini ale infernului îl persecută. Pirostrii, foc, cleşte înroşite, întreg arsenalul patologiei mintale a unei structuri sadice îl asediază. Are vedenii terifiante, vede un cap „tăiat şi fioros", plutind încet şi galben, ca un „astru al iadului".

La „Grandiflora" este, fără îndoială, nuvela cea mai împlinită a lui Gib. I. Mihăescu. O dramă sîngeroasă într-o lume a compromisurilor facile, în care domneşte „Grandiflora" — „grand cinema şi teatru de vară... zeiţa nocturnă a atîtor chefuri şi atîtor delicioase măruntaie de berbec sau de văcuţă fragedă..."

4. PSIHANALIZĂ, ANXIETĂŢI ŞI VEDENII

S-a făcut, adeseori, aluzie la o influenţă a teoriilor sau a metodelor de explorare psihanalitică asupra lui Gib I. Mihăescu. Astfel, între alţii, Octav Şuluţiu îl definea pe autorul *Rusoaicei :* „Cercetător realist, cu note însă de personalim imperialist" care „a introdus în realitatea provincială o viziune psihanalitică". Tot el vorbea despre : „personalismul pervers de

nuanţă freudiană al autorului..."[14]. Dublă eroare. E greşită, pe de o parte, formularea „personalism de nuanţă freudiană", iar pe de altă parte, nu se poate afirma că scriitorul ar fi cercetat în adîncime textele freudiene, şi, cu atît mai mult, că ar fi suferit o înrîurire în acest sens. Descrierea obsesiilor erotice, a fenomenelor de proiecţie, de halucinaţie, în opera lui Gib I. Mihăescu n-are o sorginte psihanalitică. Urechea scriitorului (ca şi aceea a eroilor săi, dealtfel) este „atentă înăuntru" — cum spune el însuşi despre eroii săi, în nuvela *Vedenia*. Scriitorul e irezistibil atras de straturile abisale, tenebroase ale inconştientului. Dar niciodată nu coboară în aceste zone. El se mulţumeşte să urmărească proiecţiile imaginaţiei, *aparenţele* pe care le iau la suprafaţă, în compartimentul tulburat al închipuirii personajelor sale, complexele de care suferă[15].

Puţine din reveriile personajelor lui Gib I. Mihăescu au caracterul compensator al viselor de dorinţă *(Wunschträume*, în terminologia freudiană). Ele nu sînt împliniri pe planul imaginar al unor pofte neîmplinite pe planul realităţii. Cele mai multe sînt asemenea viselor de groază *(Furchtträume)*, a coşmarelor. De la îngrijorare, prin teamă, la panică, Gib I. Mihăescu s-a folosit de întreaga gamă a anxietăţii în construirea universului său imaginar. Ceea ce provoacă anxietatea personajelor sale sînt fantasmele, nu realitatea, reprezentările imaginare ale unei situaţii conflictuale inconştiente. Conflict între planul real şi cel imaginar ? Făpturile lui Gib I. Mihăescu nu se „descurcă" prea bine în viaţă şi, mai ales, nu-şi pot rezolva marea problemă a raporturilor cu semenii lor cei mai apropiaţi. Iubirea, căsnicia, prietenia sînt, pentru aceste personaje, surse de criză. Dar ele nu se refugiază de pe tărîmul realităţii cotidiene pe acela al închipuirii, doar pentru a scăpa de răspundere, de greul luptei pe planul real, ci sînt absorbite de acest tărîm al imaginarului, invadate de propria lor închipuire ca de o forţă incoercibilă. Închipuirea lor e destinul lor. Dar acest destin care vine în acelaşi timp de afară şi dinăuntru, înspăimîntă. Sau, mai exact, seduce şi înfricoşează totodată. Conflictul nu este, aşadar, între ceea ce personajele sînt şi ceea ce vor să fie, ori să pară, nu e obişnuita tensiune între real şi imaginar, între existenţa banală şi proiecţia ei în vis, ci între atracţia imaginarului şi repulsia imaginatului. Eroii lui Gib I. Mihăescu

simt o apetenţă spre imaginar (de unde complacerea lor în cele închipuite de ei), şi o oroare de cele închipuite, de halucinaţiile, obsesiile, delirul lor. Ambivalenţă, amintind acea baudelairiană dublă apetenţă : extaz al vieţii, oroare a vieţii. Dedublarea, tensiunea conflictuală este cea care provoacă anxietatea. Cîteva exemple. Temerile şefului de gară *(Semnele lui Dănuţ)*, ale moşierului Glogovan *(Întîmplarea)* îşi găsesc doar un pretext în condiţiile îngrijorătoare exterioare — boală, tîlhari. Ele izvorăsc, mai curînd, din vîrtejul lăuntric care-i consumă. În nuvela *Vedenia,* capitanul Naicu cunoaşte teama, panica din pricina holerei, dar vrea, la rîndul lui, să înspăimînte. Mai mult decît molima, „vedeniile" sale îl îngrozesc. Propria ei închipuire o înfricoşează şi pe soţia lui care trăieşte o adevărată agonie a terorii în noaptea „vedeniei". Gib I. Mihăescu e abil în descrierea urmărilor fiziologice ale spaimei : palori, sudori îngheţate etc. E adevărat că uneori anxietatea, oroarea ating stări paroxistice insuficient motivate, tipice însă modalităţii estetice expresioniste. Despărţit de nevasta lui, dar continuînd să o iubească, gelozia şi fantasmele ei trezesc într-un personaj „o spaimă de moarte" (*Sfîrşitul*). Ochii săi trădează mai mult chiar decît „expresiunea aceea minunată de mirare şi de nebunie pe care le-o dă groaza". Par, dimpotrivă, „uscaţi şi scurşi". Manifestările groazei (ca şi afectul însuşi) sînt evident exagerate. Tînăra femeie din nuvela *Frigul* trăieşte într-o anxietate continuă. Terorizată de cîini, de soţ, de vechilii de la conac, amuţită de groază uneori, ea este atrasă de ceea ce o înfricoşează mai presus de orice. Frigul, sursa ultimă a nălucirilor şi terorilor ei, o seduce în cele din urmă ca un amant. Tot astfel, urîtul, „înfricoşător în figură", atrage şi respinge totodată : „Ai vrea să te duci cu el, să fii în el, să fii el... şi să te răsfrîngi asupra *altora.* Dar te respinge şi te îndepărtează, cu rîsul lui triumfător..." (*Urîtul*). În prezenţa Urîtului, eroul nuvelei simte spaimă, groază, oroare. Adevărată atracţie şi repulsie a morţii ca şi aceea pe care o exercită Frigul. Dealtfel, tot frigul, îngheţul şi viscolul prin care se aud lupii apropiindu-se îi îngrozeşte pe soldaţii rătăciţi (*Troiţa*). În incendiul troiţei aprinse, groaza atinge intensităţi apocaliptice. Dar, pînă şi sufletul copilului cunoaşte anxietăţi timpurii. Un băiat

care iese în curte şi scrutează cerul încărcat al viitoarelor zăpezi, simte îngrijorarea, o teamă subtilă care i se pune pe cuget ca o pasăre neagră, „învăluindu-l în zbaterea aripilor întunecate".

Moartea este de fapt — sub diversele închipuiri ale Frigului, Urîtului etc. — cea care neliniştește făpturile lui Gib I. Mihăescu, surprinse într-o situaţie-limită. O femeie care simte apropiindu-se sfîrşitul, ruinată de un rău interior, trăieşte alternarea zilelor „de groază şi de buimacă revenire" *(Amurgul)*. Un călător este întovărăşit de un cortegiu al celor mai „groaznice închipuiri aievea", visează cu ochii deschişi catastrofe imaginare *(Un călător)*.

Cuvîntul „vedenie" apare adeseori în nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Făpturile care populează universul său imaginar au „vedenii" frecvente. De fapt, halucinaţiile lor nu ţin de un domeniu al fabulosului. Nu întîlnim mistici posedaţi, halucinaţi ai Ideii, căutători de absolut în umanitatea aceasta mediocră, mînată de nu prea înalte imbolduri, animată de patimi nu arareori meschine. Cazurile pe care le alege scriitorul aparţin, desigur, unei patologii mintale. Proiecţiile închipuirii personajelor sale scapă controlului conştiinţei. Psihologia lui Gib I. Mihăescu care e, înainte de toate, o psihologie a imaginaţiei, pare o parapsihologie în care abundă fantasmele, vedeniile, arătările, monştri onirici. Un erou o ia la goană, urmărit de-o groaznică stafie *(Sfîrşitul)*, ochii altuia „fixează îngroziţi vedenia" *(Vedenia)*, altul e ajuns din urmă de „un pas uşor de fantomă" *(Între porţelanuri)*. Soldatul răzleţit de unitatea sa în apropierea cîmpului de luptă înaintează într-o „învolburare de icoane fără sens". Vedenia e teribilă, apocalipsă a sîngelui şi focului, din care „umbrele fioroase de oşteni înzăuaţi" sînt gonite de viziunile voluptoase şi acestea se preschimbă în alte imagini terifiante. *În noaptea focurilor*, nuvela avînd ca temă răscoala ţărănească din 1907, Tincuţa, fata boierului Take Asan, prinsă în vîltoarea evenimentelor, obsedată de chipul unui tînăr ţăran, simte alături de ea mersul „de arătare strigoiască al flăcăului cu ochi albicioşi". Nu atît primejdia reală, cît cea închipuită stîrneşte „fioroase fantasme".

Închişi în sfera propriei lor închipuiri, ca într-o lume fantasmagorică, eroii lui Gib I. Mihăescu sînt, adeseori, incapa-

bili de a comunica între ei. Se poate spune că, mai mult decît existenţa în imaginar, neputinţa de a comunica a victimelor închipuirii este motivul central care revine obsedant în nuvelistica lui Gib I. Mihăescu. Dealtfel, între delirul celor care au pierdut simţul realităţii şi incapacitatea lor de a comunica există o relaţie directă. După Heraclit, cei care veghează — cei treji, lucizi şi raţionali — trăiesc în una şi aceeaşi lume. Cu alte cuvinte, au un mediu comun în care comunică între ei. Dimpotrivă, cei care dorm şi visează sînt închişi în lumi separate între ele. Între monadele izolate ale acestor suflete nocturne nu este posibilă o comunicare. Eroii lui Gib I. Mihăescu sînt asemenea sfere închise în clipele lor de exaltare a imaginaţiei, închise în lumea propriilor lor proiecţii. Psihologia modernă cunoaşte neputinţa de a comunica a conştiinţelor atinse de o sciziune interioară, izolarea totală a schizofrenicilor, rupţi de realitate. Gîndirea autistă a acestora edifică universuri proprii, cu legi speciale, universuri separate, fără punţi de comunicare între ele.

Neputinţa de a comunica porneşte, la eroii lui Gib I. Mihăescu, de la însăşi disoluţia conştiinţei lor, de la substituirea unui eu străin în locul eului propriu. Grigore Dănuţ, în timpul crizei sale — febră malarică şi delir halucinatoriu — nu mai este el însuşi. I se pare „că altcineva s-a aşezat în el însuşi, vorbeşte în locu-i". Şeful de gară, ascultînd de semnele sale premonitorii, nu mai poate fi atent la semnele lumii exterioare, între altele la semnalele vestind apropierea trenurilor. Închis în lumea sa (care nici nu mai e a sa, ci a *altuia*), el lasă să se petreacă o catastrofă din neputinţa de a sesiza semnele şi de a le transmite. Cuvintele celor din jur îl străbat fără să fie recepţionate. Comunicarea e, înainte de toate, o percepţie. Închişi în universul imaginaţiei halucinante, eroii lui Gib I. Mihăescu sînt rupţi între ei şi legăturile lor sînt adevărate eşecuri. Astfel, toate legăturile erotice sînt ratate prin lipsa unei comunicări reale.

Schema esenţială a legăturii erotice în opera lui Gib I. Mihăescu este aceea a geloziei. În fond perechile se chinuiesc fiind adevărate cupluri sadomasochiste : Fantoşa-Glogovan (*Întîmplarea*), Manaru-Lucia (*La „Grandiflora"*), Bîrnea-Mada (*Sfîrşitul*). De obicei, bărbatul reprezintă forţa, bestialitatea,

e oribil ; femeia e pasivă, indolentă, constrînsă, răpită. Desigur există şi tipurile contrare : bărbatul slab, prost, obsedat de gelozie şi femeia voluntară, sfidătoare, dominantă. O gamă mult mai variată a posibilităţilor în relaţiile dintre bărbat şi femeie apare în romanele lui Gib I. Mihăescu. Oricît de analitice, nuvelele nu permit o adîncire prea mare a motivului.

Undeva în subsolurile Închipuirii, aşa cum apare ea şi îşi joacă rolul de prim plan, în economia nuvelelor lui Gib I. Mihăescu se ascunde antiputerea negativă a fricii. Gelozia — spuneam — e în fond o anxietate. Dar anxiosul pare să fie atras de hăul de care se teme. Schema esenţială a celor mai multe din prozele acestea pretinde ca anxiosul să provoace catastrofa de care îi este frică. Şi o provoacă, de cele mai multe ori (mai ales în raporturile dintre un bărbat şi o femeie) *încercîndu-l* pe *celălalt.* Bărbaţii geloşi care-şi *încearcă* partenera declanşează drama. Mecanismul delirului obsesiv este acela al imaginarului care precipită realul. Această *precipitare* pe care naratorul o sugerează în cursul povestirilor sale, această pantă fatală imprimă nuvelelor lui Gib I. Mihăescu o înfiorare tragică.

5. MECANISMUL OBSESIEI ŞI IMAGINI OBSESIVE

Explorînd universul imaginar al lui Gib I. Mihăescu am folosit adeseori cuvîntul *obsesie.* Conştiinţa asediată de o preocupare continuă, îndeobşte afectivă, invadată de un element parazit, acesta este tărîmul predilect al incursiunilor scriitorului nostru. Psihologia obsesiei cunoaşte numeroase motive care pot provoca ocuparea conştiinţei de către asemenea forţe incoercibile. În nuvelele lui Gib I. Mihăescu cele mai frecvente obsesii sînt de ordin erotic. Personajele sale suferă torturile fixaţiei erotice ; ele îşi dau, îndeobşte, seama de caracterul patologic al obsesiei lor şi pier epuizate, copleşite de forţa ficţiunii obsedante transformată în realitate. Dănuţ e „persecutat" de gîndul catastrofei. Ideea sa fixă e aceea a unei nenorociri care o pîndeşte pe fata lui. Glogovan e tot timpul „preocupat de un gînd îndărătnic" (*Întîmplarea*). Cînd acest gînd obsesiv în legătură cu nevasta lui pare să se adeverească

nu-i mai rămîne decît să se închidă definitiv în nebunie. Toţi obsedaţii — şi îndeosebi cei ai erosului — au un sentiment mai mult ori mai puţin ascuns al culpabilităţii sau al ridicolului. Ei îşi dau seama că cedarea în faţa obsesiei e o demisiune a personalităţii lor. Gelozia lui Bîrnea (*Sfîrşitul*), a lui Manaru (*La „Grandiflora"*), a lui Botoran (*Poarta de fier*) corupe, descompune. Întreg „vîrtejul ameţitor" al iubirii, morţii, torturilor geloziei, mărturisirii crimei din *Tabloul* porneşte de la o obsesie senzuală. Nefericitul erou al povestirii e „victima" fascinaţiei pe care o exercită asupra lui soţia unui bun prieten al său.

Obsesia e unul din mecanismele psihice exploatate cu mult sîrg de nuveliştii din stirpea naturalistă. Atracţie a patologicului, a unei maladii pitoreşti ? Evaziune în iluzoriu, în imaginar, sub pretextul descrierii sindromului patologic ? Proza lui Gib I. Mihăescu nu aparţine însă formulei naturaliste, chiar dacă scriitorul a asimilat lecţia naturaliştilor. E suficient să apropiem texte paralele ca motive : gelozia, bănuiala, obsesia maladivă, din proza lui Maupassant, aceea a lui Rebreanu tînăr, de nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Patologicul la acesta din urmă e căutat, întrucît scriitorul e atras de tot ce exprimă *strigătul fiinţei*. El pare să adere la o estetică a exasperării, a paroxismului. Valoarea supremă urmărită e un fel de ek-stazie, de ieşire din sine a umanului. Or, ştim că expresioniştii au propagat o asemenea estetică a *ţipătului existenţial (der Schrei)*, a extazului. Nuvelele lui Gib I. Mihăescu aparţin incontestabil unei categorii expresioniste. Dar această apartenenţă se vădeşte analizînd mai de aproape unele motive obsesive [16].

Se poate observa în textele nuvelistului o adevărată obsesie a corporalităţii. Aceasta nu e o urmare a unei pretinse erotomanii a autorului (cum s-a afirmat). Interesul pentru descompunerea trupului depăşeşte acela pentru jocurile erotice. Ca şi Hortensia Papadat-Bengescu, autorul *Rusoaicei* nu uită niciodată să noteze urmările fiziologice ale unei emoţii. Secreţiile, excreţia joacă un rol însemnat în economia naraţiunilor sale. Şeful de gară din Bobeni e malaric. Descrierea crizei — ochii injectaţi, năduşeala, frisoanele — este desigur aceea a unui scriitor care n-a uitat lecţia naturaliştilor. Nu sîntem cruţaţi de nici o paloare, de nici o transpiraţie a personajelor

încercate de diverse maladii ale închipuirii. Fiorii de umedă răceală (*Semnele lui Dănuţ*), sudoarea rece concomitentă cu fierbinţeala (*Vedenia, Sfîrşitul*) sînt simptomele organice aproape obligatorii ale acestor posedaţi ai propriei lor imaginaţii.

În aceeaşi ordine de idei, e interesant de remarcat frecvenţa „îngălbenirii" sau a palorii naturale la aceşti eroi. Ca şi nobilii din secolul al XVIII-lea, care leşinau cu multă uşurinţă, ei îngălbenesc vizibil la orice emoţie. E adevărat, galbenul e culoarea care aparţine mai cu seamă celor care pot fi numiţi antieroii lui Gib I. Mihăescu : obsedaţii, soţii înşelaţi, rataţii. Soţul care-şi ţine soţia în conacul păzit de haita celor patruzeci de dulăi este galben de parcă „îi pusese cineva un cap de ceară" (*Frigul*). Căpitanul Naicu observîndu-şi soţia pe fereastră pare „un cap gălbejit ca de mort" (*Vedenia*). Un alt soţ are o barbă „galben-fadă" (*Tabloul*). Bunul-gust nu caracterizează întotdeauna aceste descrieri ale lividităţii şi decompoziţiei. Astfel, gelozia îl face pe un soţ „galben şi redutabil". El pare „un cap de cadavru gros în descompunere : un strigoi mergînd să se răzbune" (*Scuarul*). Apoplexia îi pîndeşte neîncetat pe aceşti halucinaţi pletorici, Manaru, Ramură, craii din *La „Grandiflora"* sînt cînd voios îmbujoraţi, cînd pămîntii.

„Molusca" şi „meduza" sînt două imagini frecvent utilizate de Gib I. Mihăescu în portretele sale. Rivalul fericit este cînd o „moluscă *(Sfîrşitul)*, cînd are un „cap de meduză". Alte ori ochii sînt de „adevărată moluscă" (*Tabloul*). E vorba, să nu uităm, de perspectiva celor care suferă din pricina acestor rivali. Imaginaţia lor proiectează monştri. Dar, în general, făpturile care populează lumea imaginară a scriitorului sînt hidos-distorsionate. Panopticum în care oamenii închipuie figuri de ceară cu chipuri violent brăzdate, în care emoţiile îşi găsesc expresia în grimasă. Ca nişte autoflagelanţi ce sînt, turmentaţii propriei închipuiri din aceste naraţiuni desfăşoară o pantomimă expresionistă. Gesticulaţia lor e exagerată, din gîtlejuri ies sunete horcăite, gemete nearticulate sau ţipete. Unele tablouri sau gravuri expresioniste sau preexpresioniste (cum e *Strigătul* lui Edward Munch) ar putea fi cele mai potrivite ilustraţii ale acestor proze cu care — evident — sînt congenere în spirit.

Moluştele şi *meduzele* nu sînt dealtfel singurii termeni zoologici la care face apel scriitorul. În portretele sale el evocă de asemenea, *batracienele*. Bătrînul din *Coşul cu tîrguieli* are „ochi de broască". Ochii Eugeniei, mama din *Jucătorul,* se bulbucau „broşteşte". Anton, ordonanţa din *Vedenia* are o „gură de broască". Comparaţiile trimit spre universul nevertebratelor, al cărnurilor tumefiate, al mucilaginei. Oamenii din lumea lui Gib I. Mihăescu văd uneori în semenii lor, ori în propriile lor trăiri ceva bestial, animalic. Halucinaţiile produc, într-adevăr, asemenea impresii. Să urmărim o astfel de trăire care aminteşte experienţele unei sensibilităţi maladive, aceea a lui Franz Kafka. Eroul nuvelei *Poarta de fier* este turburat de fantasmele suscitate de gelozia sa. Ca şi scriitorul din Praga care îşi descrie în scrisorile adresate Milenei Jesenska suplicile, personajul lui Gib I. Mihăescu are impresia „că un mic animal acvatic i-a căptuşit creierul, vierme încrengat şi multiplu, grapă minusculă de fier, vie şi sfîşietor de pătrunzătoare". Deşi, adeseori, epitetul „caraghios" desemnează efectul pe care-l fac trăsăturile unui chip, acesta e departe de a fi nostim ori măcar comic-grotesc. Figurile „caraghioase" exprimă un triumf al corporalului revărsat, inform sau descompus. Aceeaşi oarbă despre care ni se spune că are „bulbii stinşi ai ochilor", are un zîmbet de caricatură. Dar caricatura stîrneşte oroare, ca în imaginile preexpresioniste, monstruos-oribile, ale picturii lui James Ensor. Pe faţa „înfricoşătoare" sînt încremeniţi „viermuşorii zbîrciturilor". Ceea ce dă bietei Eugenia un aer terifiant sînt, însă, tocmai ochii ce par să se aprindă uneori cînd oarba rîde : „...Albuşul lor parcă se-nălbăstrea mai mult, picat ca de scrobeală, şi se învîrtoşeau. Doi ochi de orb care rîd : ah, răzbunarea, răzbunarea cea groaznică." Dacă ochii oarbei se bulbucă, încercînd să pipăie în jurul lor, în schimb ochii unuia care vede (doctorul din *Singuratecii*) se ascund nu mai puţin dizgraţios „în ovale de carne umflată". În sfîrşit, ochii „rivalilor" sînt de obicei mici şi sticlesc de răutate.

Omul lui Gib I. Mihăescu este alcătuit parcă după chipul şi asemănarea halucinaţiilor sale. Închipuirea acestor făpturi nu proiectează doar chipuri fantomatice, ci se întruchipează în acele chipuri. Devii conform fantasmelor pe care le-ai închipuit. Imaginaţia e un act, e un mod de *a face* şi, făcînd, de

a te face. Sau... de *a te desface*. Căci după cum monştrii proiectaţi de închipuire îşi tulbură părintele pe planul imaginarului, tot astfel imaginea contorsionează chipul real al celui ce se vede pe sine în imagine. Chipul poate să apară, dealtfel, nu numai ca o proiecţie a imaginaţiei, ci simplu, în oglindă. O femeie bătrînă şi bolnavă de moarte îşi observă descompunerea, chipul răvăşit de boală, în oglindă (*Amurgul*). Vîrsta, şi boala, la care se adaugă puterea deformatoare a anxietăţii au preschimbat figura umană într-una monstruoasă. „Aici, pe locul acestor două umflături vinete, lunguieţe şi pleoştite, fuseseră buzele... şi-n locul acestui cioc adus, de răpitoare..." Ca şi pictorii expresionişti, ca şi manieriştii mai vechi, avînd predilecţia monstruosului, scriitorul se complace în descrierea minuţioasă a Oribilului : „arcul sprîncenelor se strîngea şi se destindea nervos, împroşcînd săgeţile morţii... În minuscule cratere stinse, clocotise odinioară vulcanica păcură..." Descompunerea e activă, se petrece în faţa noastră, e grăbită. Lacrimile obişnuite devin o lichefiere organică : „Se simte cum se preling printre zbîrcituri, active şi grabnice, cum descriu ocoluri încurcate pe emisferele zgronţuroase ale figurii".

Uneori descompunerea fizică nu este provocată de boală, vîrstă, ori de lăuntrică degradare morală, ci e urmarea unei automatizări, a unei reduceri la anorganic a organicului. *Manechinul* e o asemenea pseudofiinţă. Personajele astfel „mecanizate" îşi pierd individualitatea, apar în cupluri, ca acele surori de caritate care (în nuvela *Singuratecii*) apar şi dispar ca nişte „mişcătoare manechine". Dar şi aceste făpturi trimit (ca toţi monştrii lui Gib. I. Mihăescu) la un corelat animalic, la nişte păsări automatizate. Cînd ele apar, eroul vede „două capete lunguieţe, care ieşeau din halatele albe ca nişte căpăţîni stranii de păsări din găoace..." Animalele — în speţă păsările — sînt şi ele, în virtutea instinctelor lor, un fel de automate biologice, săvîrşind acte stereotipe, uniforme : „... (ele) lăsară în jos pliscurile cocîrjate, lărgindu-şi gurile, ca la comandă, într-un zîmbet identic de supusă veselie".

Într-un asemenea panopticum zoomorf şi mecanomorf, femeile din universul imaginar al autorului *Donnei Alba* (în afara celor supuse degradării, decomopoziţiei) sînt făpturi ce pendulează între demonic şi angelic. Şi aceste fiinţe preaciudate

amintesc imagistica expresionistă, de pildă *Cinci femei în stradă*, celebrul tablou din 1913 al lui Ernst Ludwig Kirchner. Uneori demonia e factice şi naiv exprimată. Astfel despre soţia medicului chirurg din *Mîna* aflăm să e necredincioasă, sarcastică, batjocoritoare şi inconştientă sau, după corelatul fizic al acestor păcate : „ochi de demon împieliţat în cea mai fină piele". Dar, în genere, femeia-mincinoasă, înşelătoare dar... femeie a viscurilor — stă sub zodia Albului. Femeia lui Gib Mihăescu e, întotdeauna, *alba*. Trupul ei e de o albeaţă orbitoare, iar hainele aşişderea. Ca nişte adevăraţi obsedaţi ce sînt, erotomanii lui Gib I. Mihăescu văd „pe albul cămăşii vagi umbre de mister" (*Poarta de fier*). Albeaţa pielii e aceea a „piscurilor". Albul se potriveşte de altfel acestor femei, orgolioase, insolente, înfruntînd bărbaţii cu ochii severi şi trufaşi. Albeaţa lor precizează locul şi condiţia femeii. Ele sînt făpturi glaciale într-un „cer de zăpadă" (*Scuarul*).

6. ESTETICA URÎTULUI

O estetică a urîtului ar putea să găsească numeroase exemple în prozele lui Gib I. Mihăescu, obsedat al aspectelor hidoase, al oribilului. „Urîtul" invadează — cum vom vedea — natura şi lucrurile, e un rău universal, un agent de corupţie, o prezenţă demonică. Unul din textele în care acest demon antiestetic îşi serbează triumful e cel intitulat *Urîtul*. Totul în această povestire, tipic expresionistă, stă sub semnul Urîtului, în dublul sens al cuvîntului : ca opus frumosului şi ca plictis la modul major. Naratorul e un tînăr plecat din oraşul său „pierdut într-un colţ de hotare", spre capitală. Aici primeşte un post de copist la percepţia unei circumscripţii. Întrezărit în mucegaiul percepţiei din orăşelul său natal, Urîtul pare să fie, la început, un apanaj al birocraţiei, al vieţii închistate. El domneşte peste oamenii fiscului, şi tronează pretutindeni peste micii slujbaşi, „oriunde-i umezeală, umilinţă şi groază". Dar Percepţia e doar un loc al Urîtului : Naratorul, tînărul închis în templul Urîtului, descoperă în jurul său — cu o sensibilitate aproape patologică — oribilul, hidosul. O colegă de birou, „o fată mică şi măslinie... vînătă, de-o vineţeală pălită de ca-

davru vechi, injectat cu formol", are un cap ce i se pare „înfipt ca într-o prăjină din gardul unui rege antropofag". Portretul ei („ochi fără pleoape", „capul înfipt în ţeapă", „lentilele de scafandru ale unor ochelari cu cîrlige de fier") este acela al unui monstru mecanomorf. Dar toţi cei ce se află în regatul Urîtului (în acest caz, spaţiul Percepţiei) sînt asemenea făpturi. Tînărul se simte ca într-o menajerie şi autorul îl înconjoară — dus de verva celui care vede peste tot bestii — de o întreagă faună. Ca într-o lucrare pe care a văzut-o în copilărie, *Le monde avant la création de l'homme,* în care chipurile diverselor animale erau cuplate cu figuri umane, sau ca într-unul din acele *Bestiarii* medievale în care apare o zoologie mitologică, el vede în tovarăşii săi de lucru : berbeci, cameleoni („un tînăr palid cu nas mare şi ochi rotunzi ca monedele, o figură translucidă de ceară albă"), un cîine mops, un iepure, şobolani etc. Femeile : „o raţă cu legănat greoi, un purcel şugubăţ, cu guiţat plăcut şi un cocostîrc..." Şeful, domnul perceptor, e mai greu de încadrat într-o specie zoologică. Portretul său caricatural e acela al unei bizarerii a creaţiei : „alcătuire monstruoasă... o dublă reptilă, cu organele centrale comune şi cu cele periferice îndoite..." O adevărată arcă a lui Noe în care vieţuitoarele, umane, îşi poartă tiparele strămoşeşti pe faţă. Peste aceşti monştri antediluvieni domneşte Urîtul. El însuşi, personificat e un fel de mitică făptură răufăcătoare care tronează peste tot unde e umezeală, umilinţă şi groază, în *grote,* ca o întrupare a grotescului. Demonul urîtului nu are nimic respingător sau înfricoşător în figură. „Caracteristica lui grozavă e că rîde." Gib I. Mihăescu e lipsit de umor, încercările sale, în acest sens, sînt penibile. În schimb, are un simţ acut al incoerenţelor tragicomice. Întîlnim în paginile lui acel surîs amestecat cu oroare, prin care Wolfgang Kayser defineşte grotescul.

„Urîtul" e triumfător : el ispiteşte şi cucereşte. Zadarnic încerci să-i faci faţă, pare să spună autorul. Eroul povestirii sale îşi exercită umoarea sarcastică pe socoteala colegilor săi, dar, în cele din urmă, se dă bătut. Vrea să intre în lumea lor şi tocmai prin aceasta, „Urîtul" triumfă asupra lui. „Ai vrea să te duci cu el, să fii el... şi să te răsfrîngi asupra altora." In clipa în care se hotărăşte să o cucerească pe fata cu capul „ca

într-o prăjină din gardul unui rege antropofag", care e nepoata perceptorului, e pierdut. De fapt, el speră să ajungă în „cealaltă lume", în lumea sărbătorească, umană, care-i iese în cale, o lume mai mult visată, frumoasă, curată. Dar inocenţa e de neatins. Sau, poate numai ocolind prin spaţii poluate. Tînărul e un mic Rastignac, unul din seria lui Dinu Păturică, cu numeroşi reprezentanţi în literatura noastră, înrudit cu Mihai Aspru din *Donna Alba*. Preferă să fie, de dragul unei situaţii „tiranul unei maimuţe, decît sclavul unui înger". Se va însura cu urîta nepoată a perceptorului. Căsătoria sa e un alai de monştri. Urîtul şi-a înghiţit victima căreia nu-i mai rămîne decît să viseze o atroce răzbunare.

Un coşmar — acesta e de cele mai multe ori universul imaginar al lui Gib Mihăescu. Fireşte, obiectele participă şi ele la sarabanda generală a Urîtului. Ele sînt, după modelul oamenilor care le-au făurit sau le utilizează, hidoase. Uneori nelinişti-încîlcite ca: „Firele de telegraf despletite dintr-un stîlp înalt şi zgribulit" (*Semnele lui Dănuţ*). Alteori obiectele par bolnave, atinse de morbul descompunerii, de pildă scîndurile „buburoşate de bătături negurii pe care praful se aşterne ca pe nişte cicatrice". Închipuirea îşi joacă mirajele într-un cadru sordid. Obiectele răspund cu ostilitate. Astfel, ele îi rînjesc sarcastic, prin întuneric, lui Manaru, în *La „Grandiflora"*. Tot astfel, într-o cameră de hotel, omul e întîmpinat de mobile delabrate. Somiera scîrţîie, canapeaua e jupuită, găleata de lături e murdară. Iar mizeria odăii e subliniată printr-o pată de ploşniţă strivită drept în mijlocul tapetului cojit.

În împărţia Urîtului, natura e supusă şi ea corupţiei. De fapt, trebuie să remarcăm preferinţa lui Gib I. Mihăescu pentru aspectele nocturne ale firii. S-ar putea afirma că în creaţia sa domină un *suflet nocturn*. Conform dichotomiei romantice (cf. psihologia lui C. G. Carus) există un suflet *diurn* şi altul *nocturn*, fiecare cu apanajele sale, cu universul său imaginar. Dacă o asemenea dublă apetenţă a sufletului există în realitate, creaţia prozatorului nostru este — în mod evident — prezidată de sufletul nocturn. De aici atracţia pentru atmosfera noptatică. Chiar atunci cînd — ziua în amiaza mare — soarele e sus pe cer, el pare un astru stins, mort. Uneori soarele e „o biată fantomă translucidă" (*Urîtul*), alteori, în amurg, „se îneacă în

propriul său sînge" (*Frigul*). Alteori, în sfîrşit, el e „searbăd" şi mînjeşte cu galben pămîntul", feţele oamenilor (*Soarele*). Acest soare pare „*fabricat*". El înfrînge soarele adevărat, voios şi pur care continuă să strălucească undeva departe, în orice caz nu deasupra capetelor bieţilor eroi halucinaţi ai lui Gib I. Mihăescu.

Într-una din naraţiunile sale cele mai penetrante — *Frigul* — se iscă o adevărată luptă între elementele naturii care devin, în alegorie, adevărate vieţuitoare. Luptă titanică în care frigul biruieşte soarele. Răpus, ca un vultur rănit, soarele se zbate mînjit în sînge. Umoarea neagră a personajelor obsedate, trăind în universul imaginar al lui Gib I. Mihăescu, îi face să proiecteze pe cer un soare searbăd, impur, care nu străluceşte, ci „mînjeşte" totul cu galben. E adevărat că acesta e un soare contrafăcut, pervertit de război. Caporalul Robu înţelege prea bine că într-un văzduh în care zboară maşini nu poate domni decît un „soare fabricat", că adevăratul soare „vesel şi curat, de culoarea spicului" străluceşte departe, pe alt cer, într-un văzduh curăţat de miasme. Ostaşul moare visîndu-se acasă, departe de sîngeriul acestui soare al frontului.

Dar lumina în povestirile lui Gib I. Mihăescu nu vine de la „un soare răpus", ci de la această biată fantomă a nopţii : luna. Domină, învăluitoare, lumina lunii şi a stelelor. Aluzie la puritate ? Nicidecum. Lumina selenară, accesoriu nocturn la care scriitorul recurge frecvent atunci cînd îşi pune în scenă dramele sale, corespunde universului obsesional din prozele sale. Structurii halucinatoare îi convine peisajul nocturn şi lumina misterioasă a astrului mort. *Întîmplarea* începe cu o plimbare nocturnă, la lumina, complice, a lunii. Soţii Glogovan sînt subjugaţi, fiecare în felul său, de magica splendoare a nopţii luminate. Ei nu asistă, însă, la o feerie romantică. Atmosfera argintoasă e doar spaţiul privilegiat al evaziunilor închipuirii şi al apariţiilor. Cînd Destinul (sau „întîmplarea", cum o numesc eroii) se arată, el apare în bătaia lunii, sub chipul unei fantasme nemişcate. Vedeniile aparţin nopţii care mitizează totul prin tenebrele şi tainicile ei lumini (*Vedenia*). Stelele apar ca nişte ochi de insectă, ca nişte „lighioane de foc" şi sub ninsoarea lunei, peisajul devine halucinant. Timpul propriu al eroilor lui Gib I. Mihăescu e o „noapte fără zi" (*Între porţe-*

lanuri). Peisajul nocturn cu o cale lactee zdrenţuită, corespunde proiecţiilor haotice ale unei imaginaţii bolnave. Între imaginile ei şi tablourile fantomatice ale nopţii, între răceala luminii selenare şi frigul tăios al ceţurilor şi zăpezilor terestre, între lighioanele de foc rece lucind pe cer şi moluştele, meduzele ori batracienele care foiesc pe pământ, corespondenţa, comunicarea e permanentă. Noaptea e asociată cu obsesia răcelii. O apocalipsă a *frigului*. La începutul nuvelei *Frigul*, avem o pagină exemplară pentru o asemenea apocalipsă subiacentă a prozelor lui Gib I. Mihăescu în care o mare închipuire pare să-şi trăiască înfricoşatele coşmaruri, într-o lume condamnată de o lege implacabilă a entropiei la răcirea continuă. O femeie priveşte soarele înecîndu-se în propriul sînge. „Soarele sfîrşitului sfîrşiturilor... Straniu şi tragic amurg, încremenit peste veci de veci." Femeia care are o obsesie a Frigului îi vede pe oamenii curţii ducînd o pasăre tăiată. Imagine tipic expresionistă : „În urmă-le a rămas sufletul roşu al orătăniei întins pe zăpadă. Întîi s-a gîndit că poate fi doar o întîmplare, dar mai apoi a avut multe clipe în minte ideea că sîngele fiecărei fiinţe ucise ia forma celui mort. Umbra cea din urmă."

Natura nu este nici ea surprinsă prin prisma percepţiei comune, ci transpusă în imagini neobişnuite. O natură — îndeobşte vrăjmaşă, tulburător-înfricoşătoare, întotdeauna *închipuită* — îi înconjoară pe eroii lui Gib I. Mihăescu. Peisajele sînt, cum am spus, adeseori nocturne. Luna — palid astru obsedant al halucinaţilor — prezidează, ca un corp ceresc de rău augur, deambulările oamenilor. Astfel, în acel drum pe care soţii Glogovan îl fac cu docarul prin noaptea codrului, privegheaţi de o lună magică, de „lighioanele de foc" ale stelelor, într-un mediu propice fantazării. Ochii moşierului înclinat spre reveria morbidă (adevărată *delectatio morosa*) sînt „aţintiţi în întunericul puternic, la copacii care, ca nişte uriaşi din mituri, păreau gata să-l primească în sutele lor de braţe întinse, sfîrşite în multiple şi stranii articulaţii". Peisajul nocturn e un reflex, o proiecţie a unui psihism turmentat. Nocturnă expresionistă în care tainice „închipuiri fosforice" rînjesc „cu sarcasm" prin desişuri, în care ochiul spectatorului, alunecînd fantomatic prin întuneric, surprinde stăruinţa „magnetică" a unui alt ochi fixat asupră-i. În timp ce doamna Glogovan se extaziază fermecată

la vederea splendorilor bolții înstelate, a copacilor poleiți de lumina selenară, pentru soțul ei, anxios, peisajul nocturn închipuie o „lugubră privelişte".

Un peisaj nocturn asemănător se desenează în jurul unui alt obsedat : Bîrnea, îndrăgostitul, nebun de gelozie, din nuvela *Sfîrșitul*. Panoramă citadină cu acoperişe înecate în „negrul cerului", cu constelații „rupte", o cale lactee „zdrențuită", cu lumina „înghețată" a unei planete. Închipuirea celui deznădăjduit pulverizează chiar şi o asemenea lume a corpurilor cereşti destrămate. Pustiul se întinde peste tot, e nemărginit : „Nisip, nisip şi gol, numai gol..."

Pustiul ține de un peisaj interior al lui Gib I. Mihăescu. Dealtfel, chiar dacă în nuvelele sale nu apare deşertul ca atare, unele elemente frecvente — noaptea, frigul, străzile goale — țin locul pustiului. Semnificația acestor elemente privilegiate este evidentă. Gib I. Mihăescu nu este un peisagist. Natura apare doar pentru a acompania atmosfera tulbure sufletească ori ca un reflex al acesteia. În clar-obscurul nopții luminate de o lună palidă ori de slabele felinare ale unei mahalale, vegetația imaginației proliferează forme monstruoase. Vedenia continuă în obiectele straniu torturate. Un călător (în schița cu acest titlu) vede pe fereastra compartimentului său, în aerul rece al unei nopți de primăvară, „siluete carbonizate de copaci". Tumultul său lăuntric, figurile delirului, vedeniile sale îşi găsesc în spectacolul exterior (dar este el oare cu totul exterior ?) un aliment şi un adjuvant. Călătorul visează o catastrofă : „ar fi vrut poate, ca unul din brațele lor schiloade şi informe să prăvale gonaşul de foc din făgaşul lui fieruit".

Noaptea fără zi — a pădurii din care nu mai poți ieşi (*Întîmplarea*), a încăperii închise în care becul arde şi în timpul zilei (*Între porțelanuri*), a viscolului de zăpadă care acoperă totul (*Troița*) — este timpul propriu eroilor lui Gib I. Mihăescu. Timp de loc prielnic vieții. În sufrageria mică şi întunecoasă a unei case burgheze (*Între porțelanuri*) viața este aceea a cadavrelor vii. Plantele din încăpere se tîrăsc ofilite. Dealtfel totul ia acest aspect greoi, bolnav, putred. O atmosferă de descompunere pe care o întreține *noaptea fără zi*.

Un element obsesiv important în lumea imaginară a lui Gib I. Mihăescu este *frigul*. În cîteva nuvele, *frigul* constituie

motivul principal, am putea spune chiar protagonistul principal al naraţiunii. O atmosferă glacială stăpîneşte împrejurimile unui conac. Dar ca şi noaptea fără zi, ca şi pustiul, frigul este mediul propice al unor adevărate erupţii, al unor cutremurări apocaliptice. În văzduhul îngheţat al unui amurg, soarele „se îneacă în propriul lui sînge" (*Frigul*). Amurgul e o luptă crîncenă de titani. Peste tot sînge, într-un dezolant peisaj de zăpadă. Frigul nu e, în această nuvelă, doar un element exterior dramei, ci însuşi eroul ei obscur, penetrant şi, în cele din urmă, triumfător. E o dihanie care îşi strînge victimele în aripile de gheaţă. Descrierea apocaliptică a elementelor firii corespunde stărilor paroxistice prin care trec personajele lui Gib I. Mihăescu. Tînăra femeie care în nuvela *Frigul* vede ziua agonizînd, în timp ce — cu sufletul răvăşit — îşi aşteaptă iubitul, are o mai veche legătură cu „duhul îngheţului". Viaţa ei toată s-a desfăşurat sub zodia unei stranii răceli. Iernile chinuitoare ale unei copilării petrecute în mizerie, răceala unui cămin lipsit de iubire, alături de un soţ brutal, stăpîn peste o haită de cîini fioroşi, negurile îngheţate din jurul conacului în care e închisă, toate acestea au pus de mult stăpînire pe ea. Scena nocturnă a întîlnirii cu amantul în conacul asaltat de cele patruzeci de fiare nu este lipsită de dramatism. Fiorul fricii se amestecă cu fiorul frigului pe care flacăra scurtă a îmbrăţişării celor doi iubiţi nu poate să-l potolească. Căci Frigul este atotprezent ; ca o făptură mitică apare în ochii jivinelor, în jocurile zăpezilor, în văzduhul iernatic. În cele din urmă el prinde trup şi apare sub chipul unui vechil, ca un justiţiar teribil, venit să curme viaţa tinerei femei : „Da, era însuşi *Frigul*, căci mustăţile mari umpleau obrajii cu flori de promoroacă şi, răzbătînd peste umerile-i solide, asprul duh al nopţii gheţoase o privea cu milioanele de ochi".

Natura apare, aşadar, în prozele lui Gib I. Mihăescu sub forme cvasialegorice. Noaptea, Frigul, Urîtul, Pustiul... sînt elemente mai mult decît fireşti care participă la crizele sufletelor bîntuite ; ele par adevărate fiinţe cu care comunică făpturile halucinate ce populează universul imaginar al scriitorului. Ele nu constituie doar un cadru adecvat, ci intervin în acţiune. Desigur, sînt ambigui, cum sînt şi trăirile eroilor : de o stringentă realitate, ele sînt, totodată, efecte ale delirului, ale obse-

siilor. Plutind între prezența dură a unei ființe concrete și cea evanescentă a visului, Frigul (în nuvela cu acest titlu) o întîmpină pe victima sa ca un amant real și visat, în același timp : „...iar Frigul o cuprinse îndată și o sărută pe buze. Ea surîse biruită amantului infinit, care o aștepta de-atîta amar de vreme. Și cu un avînt fără seamăn i se aruncă în brațele nevăzute."

Nu este, cred, o întîmplare că sfera sensorială din care Gib I. Mihăescu își extrage de cele mai multe ori notațiile, este aceea a odoratului. Mirosul este un simț care interceptează efluviile volatile, supus incertitudinii. Aromele sînt placentare realităților celor mai concrete, dar și evanescențelor obsesive. În cele mai multe din povestirile lui Gib I. Mihăescu întîlnim mirosuri obsedante. În *Semnele lui Dănuț*, aburii mîncării de varză care se gătește într-o bucătărie alăturată irump din cînd în cînd în camera șefului de gară, se infiltrează în reveria sa, se amestecă cu halucinațiile sale. La „domnu Petcu" (*Examenul*) e dominant mirosul de cafea și cornuri proaspete. În casa lui „domnul Take" birjarul (*În goană*) se simte neîncetat mirosul bucatelor încălzite. Un alt miros, penetrant și sălbatic, de cojoc umed și iuft, emană vechilul din *Frigul*. Alteori se simt violente duhori acre sau, dimpotrivă, abia perceptibile adieri de vin și apă de gură (*Un călător*).

7. ÎNTÎMPLAREA REVELATOARE

Nuvelele lui Gib I. Mihăescu sînt prin esența lor *întîmplări*. Evenimente prin care se dezvăluie ceva ascuns, nepătruns pînă la data la care ele se petrec. Întîmplări revelatoare. Un personaj al scriitorului îi teoretizează, parcă, maniera de a explora lumea sa : „Întîmplarea le dezvăluie într-adevăr pe toate", „întîmplarea n-are de lucru și într-o bună zi dezvăluie totul pe neașteptate..." — îi spune Fantoșa soțului ei, boierul Glogovan (*Întîmplarea*). Lucrurile ascunse pe care ea ți le dezvăluie sînt dedesubturi înfricoșătoare uneori, subterane ale sufletului omenesc. Același personaj știe că „te sperii de ce-ți arată «întîmplarea»" și că e mai bine „să nu ne întîlnim ni-

ciodată cu ea..." Întîmplarea înţeleasă astfel devine o experienţă crucială. În nuvelele sale, Gib I. Mihăescu caută să surprindă aceste momente revelatoare de *apocalipsă a sufletului.*

Cînd printr-o *întîmplare* de acest gen se revelează adevărul, nu mai e nici o scăpare pentru eroii scriitorului nostru. De obicei, ei află un adevăr intim teribil pentru ei (de pildă, că soţia ori iubita îi înşeală). Ei intră atunci în desişul unei păduri fantastice, se pierd într-o nesfîrşită mare a închipuirii. Demenţa nu e altceva decît această pierdere de sine. Glogovan, în urma „întîmplării", se pierde într-o pădure, o noapte întunecoasă a supoziţiilor maniacale : „Niciodată nu vom mai ieşi din pădurea asta... Ea va ţine mult, mult de tot, totdeauna, oricît s-ar sfîrşi copacii, oricît s-ar face ziuă... De-acum va fi veşnic codru..." Alteori (de ex. în *Tabloul*) omul se pierde nu în pădurea nesfîrşită, ci în lungi coridoare care se deschid la nesfîrşit, unele din altele. *Întîmplarea* fatală nu e, de fapt, „întîmplătoare". Boala, instinctele degenerate, viciul şi, mai presus de orice, *închipuirea* contribuie la revelarea celor ascunse. Înlănţuirea evenimentelor se petrece conform unei fatalităţi. „Semnele" lui Dănuţ, nefericitul şef de gară malaric, indică de mult dezastrul către care se îndreaptă. De cele mai multe ori, în nuvelele lui Gib I. Mihăescu, eroul *duce* spre catastrofă fiinţa iubită. Destinul său este acesta (cf. *Întîmplarea, Semnele lui Dănuţ, În goană, Vedenia* etc.). Victimă a propriei închipuiri, el îi tîrăşte pe cei mai apropiaţi în nenorocirea finală. Întîmplarea revelatoare nu este pentru el un accident, ci e destinul său necesar.

II

1. „BRAŢUL ANDROMEDEI"

Cea dintîi încercare romanescă a lui Gib I. Mihăescu, *Braţul Andromedei*, are toate defectele nuvelelor sale, fără să aibă vreuna din calităţile lor. Elogiată de unii cronicari la apariţie, scriere a unui începător, cum au căutat alţii să o scuze, ea a apărut de fapt după ce nuvelistul îşi publicase unele din cele

mai izbutite naraţiuni ale sale. Romancierul nu ţinea, încă, promisiunile nuvelistului. Şi totuşi, se poate remarca o tentativă de eliberare a scriitorului din mrejele psihologiei obsesionale a nuvelelor. O *răcire* a expresiei, o obiectivare a discursului devin manifeste în acest roman. E vădită voinţa de depăşire a unei maniere, chiar dacă rezultatele sînt derizorii. *Braţul Andromedei* e un hibrid. Nuvelistul obişnuit cu o viziune care îngroaşe liniile, cu o gestică pe care o defineam expresionistă, încearcă să descrie un mediu social-meschin, de măruntă burghezie provincială, să surprindă reacţii comune, mai puţin excesive decît în nuvelele sale. Dar cele cîteva scene de gen, momente sau tablouri care anunţă înlăturarea vizionarului prin observator, sînt încă elementare, neîndemînatice. Astfel scena candidaturilor din casa lui Vucol Cornoiu şi tribulaţiile politice ale protipendadei „intelectuale" dintr-un tîrguşor. Romancierul aglomerează personaje care nu se coagulează într-o societate. Figurile se vor pline de viaţă, fie şi de una meschină, dar o uşoară caricatură le osifică [17]. Eroul, profesorul de matematică Andrei Lazăr, este — după chipul şi asemănarea autorului — un pasionat al astronomiei[18]. Un „idealist" care îşi cumpără lunete astronomice, un fantast care vrea să construiască un *perpetuum mobile*. Semn rău pentru echilibrul intelectual al unui matematician. Maşinăria lui Andrei Lazăr va însemna pentru el pierzania. De acest monstru mecanic (care ar fi putut deveni, cu alte mijloace scriitoriceşti, un centru de raliere a ficţiunii romaneşti) se leagă eşecul erotic şi spiritual al personajului. Întruchipare a viselor unui lunatic, acest *perpetuum mobile* este subminat, în închipuirea constructorului ei de „micii demoni ai lui Maxwell". Profesorul — înrudit cu victimele imaginarului din nuvelele lui Gib — proiectează chipurile acestor „demoni" în realitatea tehnic-ştiinţifică. Îl torturează ideea „că drăcuşorii aceia, subtile alegorii tehnice, simbolizînd încă nedesluşitele corelaţii ale lucrurilor, ar avea chiar reală existenţă". „Idealistul" este, în acelaşi timp, un erotic refulat. O rîvneşte pe frumoasa Zina Cornoiu, şi femeia este gata să-i cedeze admiratorului admirat. Dar, fatalitate... mecanismul nu porneşte. Tragică ironie : un *perpetuum* mobile care nu se pune în mişcare ! Şi aici e o „alegorie tehnică". Evident, „teribilii demoni" erau de vină. Dar, din

realitatea tehnică ei revin, în spiritul tehnicianului, şi după ce-i tulbură motorul de metal, îi vor sfărîma ca „drăcuşorii nebuniei", organele lăuntrice.

Andrei Lazăr care, literar, nu are suficientă vigoare pentru a polariza acţiunea, e un neadaptat, dintr-o stirpe cunoscută a prozei române. El singur nu participă, deşi sedus, la jocul cu paiaţe al diverselor cupidităţi ce se desfăşoară în jurul său. Principalele paiaţe sînt : Cornoiu, micul napoleonid, deputat ajuns ministru, care aparţine unei alte familii ce-şi are reprezentanţii în literatura noastră : aceea a arivistului, Grigore Nedan, obsedatul sexual, fascinat de tipul feminin gigantesc, visînd un „munte de cărnuri", Nae Inelescu, profesor, Don Juan al trenurilor vicinale şi, desigur, adevăratul centru conflictual al romanului, fascinanta Zina Cornoiu „zeiţa" belferilor din tîrg, femeia — cum observa Al. A. Philippide — „fără enigmă"[19]. O lume care urma, probabil, în intenţia scriitorului, să constituie un fundal, sau mai exact, un *repoussoir,* pentru scoaterea în evidenţă a unicului caracter, acela al pasionatului de aştri. Ceea ce nu izbuteşte să facă în această paradă erotică a dascălilor.

Vorbind despre *Braţul Andromedei* (pe care îl găsea — cu multă generozitate — „perfect în detalii"), Perpessicius arăta pe drept cuvînt că : „Ceea ce trebuia şi putea d-l Gib I. Mihăescu să ne dea, nu era una din nuvelele sale de proporţii, diluată pe dimensiunile unui roman, ci un roman în care masa întreagă să aibă densitatea nuvelelor sale"[20]. Un asemenea roman va fi *Rusoaica.*

2. „RUSOAICA"

Într-adevăr, dacă putem vorbi despre o capodoperă a lui Gib I. Mihăescu, aceasta e, fără îndoială, *Rusoaica.* Ajuns la deplina stăpînire a mijloacelor sale, scriitorul a găsit în această carte *situaţia-arhetip* a imaginaţiei sale. Obsesiile, liniile directoare ale acestei imaginaţii pe care ni le relevează creaţia sa nuvelistică apar aici într-o compoziţie de mare anvergură. Criticii au văzut îndeobşte în *Rusoaica* romanul aspiraţiei spre ideal (Perpessicius), „un fel de *Madame Bovary* a virilităţii,

întrucît sînt întrupate aspiraţiile oricărui bărbat fără vreun accident deosebit" (Călinescu). Alţii au interpretat-o ca o „dramă a aşteptării" (N. Manolescu)[21]. De fapt, atît apetiţia spre o femeie ideală, cît şi aşteptarea aparţin sferei închipuirii demonizate. *Rusoaica* e o dramă a imaginarului ; Ragaiac — asemenea personajelor posedate din nuvelele lui Gib. I. Mihăescu — e o victimă a închipuirii. El aparţine, întrucîtva, categoriei eroilor donquijoteşti, desigur nu sub raportul eroismului absurd, ci al nevoii evaziunii în imaginar. Ragaiac nutreşte o himeră ca şi Don Quijote, în timp ce teluricul locotenent Iliad — ca un alt Sancho Panza — întîlneşte „rusoaica" în carne şi oase, pentru ca să o piardă nemeritînd-o. În bordeiul său, Ragaiac îşi făureşte o Thebaidă (calul său nu poate avea alt nume decît acela al schimnicului Pafnute). E firesc ca, însingurat, avînd chemarea fugii din real, să-şi populeze Thebaida sa cu arătări. Judite, Dalile, Diane, divinităţi antice îl urmăresc pe acest obsedat al erosului. Ca şi Cavalerul tristei Figuri, el descoperă o Diană într-o ţigăncuşă păzind capre. Dar, mai presus de aceste plăsmuiri ale unei fantezii aprinse de o senzualitate excesivă (sau poate, invers, simţurile sînt exacerbate de ardorile interioare ale imaginaţiei), apare şi devine stăpînitoare, adevărată prezenţă obsesivă, „Rusoiaca".

Am văzut în ce fel între *chip*, *închipuire* şi *întruchipare* există o comunicare, esenţială pentru înţelegerea mecanismului naraţiunilor lui Gib I. Mihăescu. Fireşte, nu e inexact să se vorbească despre platonismul aspiraţiei spre o femeie ideală, nici despre o consumpţie a aşteptării, în cazul lui Ragaiac. Locotenentul nu este o brută cazonă. Reveriile sale sînt nutrite prin lecturile sale. „Şi pentru a o vedea mai bine, împrumutam feţei mult aşteptate, cînd trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Rascolnicoff, cînd ale Lizei, ori Dariei din *Posedaţii*, ale Nataşei din *Război şi pace*, ale Anei Filipovna din *Idiotul* (Gib — Ragaiac — vrea să spună Nastasia Filipovna, *n.n.)*, ale Ecaterinei Ivanovna, ori Gruşencăi din *Fraţii Karamazov ;* sau ale Soniei din *Crimă şi pedeapsă*, pe care împrejurările de acum din ţara ei o scuzau mai mult decît orice pledoarie dostoievskiană. Apoi mă gîndeam la copilele enigmatice din Andreev şi din întreaga literatură rusă, fascinate de efectele sociale ale nitroglicerinei, ca fluturii din lumina lămpii." Dar

femeia pasiunii lui Ragaiac nu e un pur ideal feminin, o *fille de feu,* e rusoaica pătimaşă, îndrăzneaţă, Donna Alba a gheţurilor, apei, ceţurilor şi stepei, o intelectuală a cărei siluetă imaginară apare neîncetat în reveriile sale. O obsesie senzual-erotică, în ultima esenţă, nu una ideal-spirituală. Elementele toate participă la jocul închipuirii lui Ragaiac : în bordeiul sau din *pămînt,* în faţa stepei nesfîrşite îşi proiectează o întruchipare *aeriană* a făpturii care trebuie să vină de peste *apă,* pe *gheaţă,* în timp ce în el însăşi şi în preajma lui (Niculina), arde *focul* patimei.

Caracterul *elemental* al „rusoaicei" din închipuirea lui Ragaiac aparţine unui arhetip mitic, degradat în legende pînă la cele moderne. Despre Rasputin, enigmaticul călugăr-posedat al erosului din intimitatea lui Nicolae al II-lea se spunea că a aparţinut prin făptura, viaţa şi chiar moartea lui, tuturor elementelor. Îndeosebi moartea şi soarta postumă a corpului (descoperit în apă, sub gheaţă, îngropat, dezgropat, ars, risipit în vînt) este *elementală.*

Ragaiac nu e contemplativul pierzîndu-se în aspiraţie şi aşteptare. Desigur, sufletul său cunoaşte dubla apetenţă spre angelic şi demonic : iubirea sacră („Rusoaica") şi cea profană (Marusea, Niculina). El cunoaşte dubla fascinaţie a spiritului (citeşte, e otrăvit de literatură în felul lui Don Quijote şi al unor eroi ruşi ; face matematică, îl pasionează calculul infinitezimal) şi a cărnii. Ceea ce e mai interesant în cazul Ragaiac este constituţia sa, trăsătura net sadomasochistă a comportamentului său (asemănător prin aceasta cu figurile cele mai bine conturate din nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Luciditatea sa (ca şi aceea a lui Mihai Aspru din *Donna Alba)* nu este aceea a unei inteligenţe superioare, ci a unei sensibilităţi la pîndă pentru a se savura pe sine şi pentru a gusta din plin voluptatea propriilor demersuri în cucerirea subjugarea, eventual torturarea altora, o dată cu desfătarea în submisiunea sa în faţa victimei. Drama sa nu este a „bovaricului" idealist, condamnat să trăiască într-un mediu care nu-l înţelege, care nu-i satisface — prin meschinăria condiţiilor pe care le oferă — preaînaltele sale apetiţii. Ragaiac îşi află adevăratele satisfacţii tocmai în imaginarul cu neputinţă de realizat. El nu caută compensări imaginare ale unor stări de frustrare. Dacă l-am

supune unei analize psihologice (ca un caz posibil, analiza mecanismului psihic nefiind întreprinsă de Gib I. Mihăescu), am găsi în acest personaj, un fond de agresivitate pe care o reprimă într-o oarecare măsură, ca un om al disciplinei, o azvîrle din cîmpul conştiinţei. El raportează inconştient impulsul pe plan imaginar pentru a-l satisface simbolic, prin proiecţia unor imagini. Ragaiac are o *imperioasă nevoie de depărtare.* Este ceea ce observă autorul romanului, atunci cînd îi scrie prietenei şi traducătoarei sale în limba slovacă, Suzana Dovalova : „Cînd n-ai depărtări ţi le creezi, Rusoaica este o depărtare..." Felul în care Ragaiac tratează refugiaţii, felul în care le observă reacţiunile nu este acela al unui observator interesat dintr-un punct de vedere profesional, ci acela al sadicului care contemplă zvîrcolirile victimei. A pătrunde în tainele, în sufletul altuia, a-l surprinde şi a profita de pe urma celor descoperite e un tipic demers sadic. Ragaiac urmăreşte şi prinde un soldat care a dus o fată într-o căpiţă de fîn ; el o atrage pe Marusea, o seduce şi apoi, săturîndu-se repede de ea, o părăseşte. E sigur că dacă ar fi putut afla şi cuceri pe frumoasa Valia, „rusoaica", ar fi chinuit-o şi ar fi izgonit-o. Închipuirea lui Ragaiac nu este aceea a bărbatului care nutreşte o „apetiţie... către o femeie ideală inaccesibilă" (G. Călinescu), ci aceea a sadicului care-şi proiectează patima şi şi-o trăieşte în imaginar. Căci acelaşi om care savurează rezonanţa unor titluri de auguste şi vechi tomuri savante („Mă trezeam pronunţînd cu voce tare, chiar numai pentru cadenţa lor cu totul de neînţeles pentru cine m-ar fi auzit, ca : *Philosophiae naturalis principia mathematica,* ori *Analysis per aequationes numero terminorum infinitas...*" care îi plac acestui sensual „îndeosebi prin sonoritatea lor latină"), visează o „Rusoaică" deloc eterică : „Adorm cu privirile ei înfipte în cuget, cu privirile ei adînci şi negre, care deodată se aprind de pîlpîiri fosforice şi se înconjoară de un şirag de dinţi albi ca de lup, ca dinţii sănătoşi ai Niculinei — cu care am petrecut pe furiş în prima mea noapte de Crăciun — dar eu nu fac nici o împotrivire, nu fac nici o mişcare spre steierul sau browningul meu, unul sub pernă şi altul pe măsuţă, şi mă las devorat cu o voluptate care mă înfioară,

la acest ospăţ al făpturei, cu infinit de multiple, de frumoase, de nestatornice feţe, cu rîs nemaistăpînit şi sigur de norocul lui ca al Niculinei în noaptea de Crăciun".

Dealtfel, raportul dintre Ragaiac şi Niculina este semnificativ pentru structura eroului lui Gib I. Mihăescu. Pasiunea Niculinei, Veneră primitivă, se opune cu o forţă egală lui Ragaiac. Ca şi Donna Alba, această femeie aparţine arhetipului feminin al amazoanei care — ca în istoria mitologică — este înfrîntă de erou. Ragaiac este puternic atras de farmecele acestei femei, şi mai ales de jocul ei între el însuşi şi soţul ei. El o urmăreşte cu luciditatea sadicului care vrea să posede subjugînd[22]. Uneori o obligă să danseze goală în faţa lui, alte ori se preface că nu ştie de prezenţa soţului ei, iar în alte dăţi o chinuieşte vorbind-i de Valia. Toate acestea, şi altele încă, nu sînt decît simptome ale unui complex psihic evident. Chiar şi atunci cînd Niculina — care-l iubeşte pătimaş — e gata să-l ierte, Ragaiac nu poate rezista tentaţiei de a o chinui vorbindu-i despre himerica sa „rusoaică". Brutalitatea, moartea violentă a lui Serghie Bălan — soţul Niculinei, ucis de o patrulă rătăcită dintr-o altă unitate — totul contribuie la atmosfera sîngeroasă potrivită propensiunilor celor mai intime ale eroului şi, evident, aparţinînd sferei proprii a obsesiilor literare ale autorului.

Gib I. Mihăescu are — cum am arătat, vorbind despre nuvelele sale — o imaginaţie fertilă în născocirea întorsăturilor senzaţionale, un simţ al aventurosului, al enigmei — uneori facile, — darul înnodării elaborate a peripeţiilor. *Rusoaica* şi *Donna Alba* sînt, în această privinţă, pline de mistere, lovituri de teatru, întîmplări senzaţionale. Scriitorul ştie — prea bine — să flateze gustul publicului pentru efectele tari, pentru romanţios. Dar nu e numai atît în lumea sa imaginară. Aşteptarea, apetiţia eroului (ca şi aceea a lui Mihai Aspru, jinduind după Donna Alba, dar nu ca un visător abulic, ci ca un foarte activ intrigant) nu dă romanelor lui Gib I. Mihăescu acel ritm lent, de fluviu leneş, acea monotonie a unei opere cum e *Deşertul tătarilor* al lui Dino Buzzati, autentic roman al aşteptării[23].

3. „FEMEIA DE CIOCOLATĂ"

Scriind despre *Femeia de ciocolată,* un cronicar al vremii socotea că : „îi lipseşte prea puţin pentru a fi o creaţie perfectă"[24]. Departe de a fi desăvîrşită, neavînd nici măcar scuza debutului (a apărut după *Rusoaica,* în 1933) romanul e un eşec. Dacă prezintă un oarecare interes este doar pentru motivul că — mai limpede chiar decît în nuvele — scriitorul îşi vădeşte în acest roman obsesiile. *Femeia de ciocolată* este într-adevăr congeneră cu nuvelele — îndeosebi *Întîmplarea, Vedenia, Sfîrşitul.* Dealtfel, iniţial (în 1925) ea a fost publicată ca o nuvelă, ulterior fiind revizuită şi republicată ca roman. Eroul nuvelei-roman, Negrişor, este şi el o victimă a propriei sale închipuiri. Aceeaşi ambivalenţă pe care am întîlnit-o la unele personaje obsedate ale nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu : sedus de funcţiunile imaginaţiei sale, eroul suferă din pricina lor. Ca şi Ragaiac (ori Glogovan, ori Bîrnea etc.), Negrişor este un obsedat erotic. Fixaţia sa îl face incapabil de a trăi cu adevărat. Un anumit platonism al iubirii ideale se asociază la aceşti imaginativi — Negrişor, ori Ragaiac, ori Andrei Lazăr, profesorul de matematică din *Braţul Andromedei* — cu neputinţa de a iubi. Cazul lui Negrişor e mai tipic ca motiv al obsesiei scriitorului, decît cazurile eroilor nuvelelor sale. Aceasta şi pentru faptul că scriitorul fiind — literar vorbind — mult mai puţin controlat în micul roman, acesta trădează mai bine pantele de minoră rezistenţă pe care alunecă scrisul său antrenat de obsesiile sale. Am văzut că Gib I. Mihăescu e un *obsedat al obsesiei.* Complexul : ambivalenţă a imaginaţiei-obsesie erotică-chinuri sadomasochiste ţine de cele mai intime structuri ale imaginaţiei sale creatoare. În acest sens, Negrişor e un caz exemplar. El e fixat mai puţin asupra „femeii de ciocolată" (cum o numeşte pe Eleonora, iubita lui), cît asupra rivalului său, Modreanu. Timidul, naivul, sensibilul Negrişor, torturat de gelozie, visează chinuri atroce pentru mai fericitul său camarad. El îl imaginează pe Modreanu legat şi sfîrtecat de o maşină care taie lemne în stradă. Mai tîrziu, îl urmăreşte nu atît chipul femeii iubite, cît acela al rivalului detestat pe care-l descoperă în chipurile tuturor copiilor. Încercarea de sinucidere a lui Negrişor pentru a demonstra ardoarea iubirii

sale, vestea falsă privind asasinarea lui Modreanu (care ar fi fost găsit măcelărit pînă la imposibilitatea de a fi identificat), episodul întîlnirii amoroase a eroului cu Sari, o unguroaică ciocolatie (ca şi Eleonora !), precum şi deznodămîntul lui Modreanu în clipa în care Negrişor e pe punctul de-aş vede visul cu ochii) sînt elemente ieftin-romanţioase ale unui roman de duzină.

4. „ZILELE ŞI NOPŢILE UNUI STUDENT ÎNTÎRZIAT"

Acelaşi cronicar preaindulgent, Octav Şuluţiu, care elogiase *Femeia de ciocolată,* consideră, la apariţie, *Zilele şi nopţile unui student întîrziat,* drept „primul roman perfect realizat al autorului"[25]. Vocea criticului nu era izolată ; un cor de elogii a salutat, la apariţia sa, romanul cel mai slab al lui Gib I. Mihăescu. Istoria unui escroc prin vocaţie, lichea, şmecher din descendenţa veche în romanul românesc — a lui Dinu Păturică, Lică Trubaduru... — e povestită de autor cu un umor de o calitate îndoielnică. Mihnea Băiatu, oltean venit la studii la Bucureşti, student „întîrziat" trăind din expediente nu este însă, ca şi clasicii arivişti amintiţi, ambiţiosul lucid, perseverent, şiret. E mult prea uşuratic, prea necugetat pentru ca să-şi poată sacrifica plăcerile momentane de dragul realizării unor mai înalte şi mai depărtate veleităţi. Ingeniozitatea sa este pusă, toată, în slujba „descurcării" din impasurile unei vieţi destul de aventuroase. Băiatu n-are scrupule, dar nu recurge decît la mici şiretlicuri, la expediente mărunte : îşi părăseşte camera fără să plătească chiria, sare pe fereastra restaurantului cu nota neachitată, scapă din încurcăturile fireşti ale unei vieţi amoroase destul de încîlcite, profită de o asemănare de nume pentru a trece în ochii altora drept un jurist eminent etc. Gib I. Mihăescu nu izbuteşte să dea romanul picaresc pe care, poate, îl intenţiona. Seninătatea amorală a lui Mihnea Băiatu l-ar fi putut predestina pentru rolul unui vîntură-lume, al unui aventurier escroc de genul lui Felix Krull pe care Thomas Mann l-a creat, utilizînd memoriile escrocului internaţional Manolescu, alias „prince de Lahovary". Dar scriitorul nu izbuteşte să facă din peripeţiile personajului mai mult

decît ceea ce sînt : avatarurile destul de vulgare ale unei fantoşe. Conversiunea finală a şmecherului este, de asemenea, factice. Mihnea Băiatu se îndrăgosteşte. Iubeşte cu pasiunea maniacală caracteristică eroilor lui Gib I. Mihăescu. După moartea, într-un tragic accident, a iubitei, părăseşte viaţa „neserioasă", dedicîndu-se studiului filosofiei. Aceasta, în amintirea Arinei, iubita moartă, care era o persoană doctă : avea doctoratul în filosofie.

5. „DONNA ALBA"

Eroul care se spovedeşte în *Donna Alba,* Mihai Aspru, este — parţial numai — un Sorel, un Rastignac, mai degrabă decît un Don Quijote visînd aventuri absurde[26]. Şi totuşi, acest Dinu Păturică al amorului mai puţin decît al chiverniselii este pe cît de lucid, pe atît de robit unui vis. Ca un monoman el nutreşte, din adolescenţă, o dragoste pentru care trăieşte. Donna Alba, soţia unui boier, există pentru el pe un alt tărîm, dar există. Nu e o „Rusoaică" imaginară, ci o femeie cu un trecut îndeajuns de aventuros şi cu un prezent foarte asigurat. Închipuirea lui Aspru se nutreşte cu lecturi din Sadoveanu ale cărui „zăvoaie", „poduri umblătoare şi tîrguri mai triste ca ploaia" constituie pentru el o invitaţie la călătorie. Dar tînărul nu e un erou picaresc. Ca şi Sorel în romanul lui Stendhal, care intră în casa La Môle, Aspru pătrunde în biroul şi casa lui Georges Radu Şerban. Scriitorul are, adeseori, în cursul naraţiunii sale ieşiri severe împotriva unei categorii sociale în descompunere. Dar esenţială pentru el (şi pentru autor) este cariera amoroasă, înaintarea eroului pe un tărîm care iniţial i se părea inaccesibil. Ceea ce-l atrage are farmecul misterului. Gib I. Mihăescu ştie să exploateze, cu arta consumată a unui creator modern de suspensuri, tensiunea iscată de înaintarea orbecăind a eroului prin subteranele pe care curiozitatea îndrăgostitului le descoperă. Între el şi făptura la care vrea să ajungă există o distanţă enormă. Distanţă necesară („... distanţa îmi trebuie neapărat pentru a avea perspectivă spre doamna Alba"). Să ne amintim că şi Ragaiac simţea o nevoie vitală a *depărtării.* Nu însemna oare „Rusoaica" pentru el — în

spiritul autorului său — *depărtare?* Distanţa este *necesară* pentru obsedaţii închipuirii. Telescoapele lui Gib I. Mihăescu îi *revelau* depărtările, nu i le apropiau. Cu o intimă satisfacţie îi împărtăşea prietenei sale, Apriliana Medeianu: „Să ştiţi că prin lunetă steaua nu se vede mărită. Apare chiar micşorată“ [27]. Pasionaţii imaginarului au nevoie de o depărtare. Mihai Aspru ajunge la o adevărată trăire extatică a *distanţei,* atunci cînd descoperă că Alba are şi ea o *depărtare* interioară: „Aşadar, doamna Alba, ascunsul meu ideal, are însăşi un ideal ascuns: o simt astfel, incomensurabil mai depărtată de mine...“ Cucerirea Donnei Alba va însemna transformarea ei într-o zeiţă a morţii. În ultima frază a romanului, cucerit-cuceritoare, ea se revelează a fi dulcea moarte.

Dar, totuşi, Mihai Aspru face totul pentru ca această distanţă stelară să fie abolită. Întreg efortul depus pentru reînvierea „dosarului Ypsilant“, relaţiile tenebroase cu lumea aristocratică şi cea interlopă, tripla viaţă pe care o începe, totul urmăreşte acelaşi scop. Ambiţiosul dintr-însul vrea în acelaşi timp doborîrea şi cucerirea acelei lumi în care rîvneşte să intre. „Cum puteau rezista prinţi de aceştia neputincioşi, cu faţa răvăşită de toate stricăciunile lumii, istoviţi de viaţă leneşă şi de cele mai rafinate perversiuni, dinaintea procesului grozav, a pledoariei uimitoare care avea să refacă puterea unei familii, să învie morţii din pămînt.“

În atingerea scopului său — cucerirea Donnei Alba — eroul lui Gib I. Mihăescu nu se dă înlături de la nici o acţiune. Toate mijloacele — minciună, ipocrizie, înşelăciune, furt — sînt egal îndreptăţite. Ca şi personajul escroc, Felix Krull, al lui Thomas Mann, el se descoperă pe sine, încă abia ieşit din adolescenţă, structural înclinat spre falsificare („iată iar mijind în mine gîndul falsului şi-al escrocheriei, ba mai mult încă, iată chiar acest instinct înfăptuindu-se cu de la sine putere, parcă săvîrşit de altă fiinţă, dinaintea fiinţei mele uluite şi paralizate“). Mihai Aspru face parte din acea specie a parvenitului amoral care, de la *Ciocoii vechi şi noi,* a furnizat romanului românesc unele din tipurile sale cele mai pitoreşti. El nu este halucinatul, obsedatul obişnuit al lui Gib I. Mihăescu. Arivistul lucid a întrecut într-însul delirantul. Cînd, la începutul aventurii sale, o zăreşte pe Alba, se simte nimicit prin umilire, dar, totodată,

exaltat prin voinţa de putere : „...toate mă fac să mă simt umilit şi josnic şi cu rădăcini mai adînci în trotuarul de care înţepenisem... şi efluvii de voinţă şi de încăpăţînare mă podidiră din toate adîncurile lăuntrului meu". Aşteptarea sa („hamalul ştie să aştepte cu anii") nu este nicidecum pasivă. Şi, totuşi, Mihai Aspru rămîne un om al închipuirii exacerbate. Cu toate evidentele ei scăderi — romanţiozitate, vulgaritate de tipul romanelor-foiletoane, peripeţii izvorîte din *Misterele Parisului* etc. — romanul este un triumf al fanteziei şi ingeniozităţii.

Atît *Donna Alba* cît şi *Rusoaica* sînt scrise la persoana întîi. Foarte probabil, Gib I. Mihăescu a preferat acest mod de naraţiune pentru justificarea analizei abisale pe care — în intenţia sa, cel puţin — o întreprindea. De aici caracterul aparent cinic al eroilor — Aspru ori Ragaiac — prea lucizi, din necesitatea epică a elucidării cît mai depline a faptelor narate, nu prin structura lor intimă. Sînt oare, din pricina folosirii acestui „eu" al naratorului, romanele lui Gib I. Mihăescu „lirice în substanţa lor" — precum afirmă G. Călinescu ? Da, dacă prin *liric* înţelegem modul narativ care privilegiază unica perspectivă a unui erou privilegiat — a vedea totul cu ochii unuia singur. Nu, dacă prin *liric* înţelegem expresia subiectivă a trăirilor autorului. Romanele lui Gib I. Mihăescu nu sînt confesiuni lirice în acest sens. Dimpotrivă, ceea ce se manifestă la acest scriitor, dincolo de obsesiile evidente, e vîna epică robustă, plăcerea fabulaţiei, a închipuirii.

6. IDEILE LITERARE ALE UNUI ANTIDOGMATIC

„N-am nici o dogmă literară şi nu mă încumet să-mi dau păreri critice." [28] Aceste cuvinte ale lui Gib I. Mihăescu rostite la voia întîmplării, într-un interviu nu sînt doar expresia modestiei sale funciare. Scriitorul care îşi manifestă inapetenţa sa pentru teorie, în literatură adoptă o atitudine — totuşi ! — teoretică. Fireşte, el n-a pornit la drum cu prea multe idei preconcepute. N-avea pretenţia să aparţină vreunei şcoli. Nu se voia înfeudat unei coterii (nici chiar confreriei literare de la *Gîndirea* unde şi-a publicat numeroase lucrări şi unde avea prieteni). Considera curentele literare ca „fenomene exterioare

de multe ori greşit interpretate"[29]. Legat de gîndiriştii tradiţionalişti, el n-a luat o poziţie dogmatică în raportul modernism-tradiţionalism. „A fi tradiţionalist sau modernist sînt chestiuni de perspectivă, care variază după poziţia din care contempli obiectul."[30] Acest perspectivism relativist este o dovadă de scepticism în orice crezuri şi înainte de toate, în crezurile artistice. Dar aceasta nu-l împiedică pe Gib I. Mihăescu să creadă în necesitatea talentului (fondul „manifestaţiunilor" artistice).

Autorul *Vedeniei* n-ar fi putut aparţine niciodată avangardei literare. El persiflează falşii moderni, cu goana lor după originalitate. Scriitorul lipsit de principii are, totuşi, bine ascunse unele principii. Ele sînt mai curînd precepte de meşteşugar, de tehnician al scrisului. Cînd se aşază la masa de lucru îi mărturiseşte el lui I. Valerian — nu ştie ce aspect, ce formă va lua povestirea sa. „Simt personajele vibrînd puternic în mine, dar numai în faţa hîrtiei mişcările lor se limpezesc, ascultînd de un ritm lăuntric."[31] O dată terminată povestirea, scriitorul simte o adevărată beţie, un *Rausch* dioniziac. El face parte din acei scriitori care pentru a lucra au nevoie de încrederea în sine pe care i-o pot da cei din afară — critici, cititori, — acordîndu-le încrederea lor. G. Călinescu a înţeles foarte bine această trăsătură a sa, atunci cînd îşi amintea după moartea prozatorului că acesta se întristase auzind că nu i-a plăcut criticului *Femeia de ciocolată*. „Îi răpisem încrederea pentru o clipă, îi amărîsem cu această răutate critică un suflet de meseriaş optimist."[32] În ce priveşte conştiinţa sa scriitoricească, Gib I. Mihăescu a fost, fără îndoială, unul dintre cei care au ştiut întotdeauna că au ceva de spus. Un asemenea scriitor — cum, el însuşi, prea bine o ştia — nu trebuie să fugă după originalitate pentru a fi el însuşi. E remarcabil cît de repede a devenit Gib I. Mihăescu el însuşi. Nu spunea el : „Cred că fiecare scriitor care simte că are ceva de spus nu trebuie să se teamă că nu va avea personalitate."[33] Personalitatea sa n-a avut timpul să se formeze pe de-a-ntregul. Remarcăm însă — cu toate eşecurile evidente — progresul aproape continuu al scriitorului de la o lucrare la alta.

„Mă interesează foarte mult mediul de provincie."[34] Această declaraţie a lui Gib I. Mihăescu exprimă o realitate

şi explică aplecarea scriitorului spre experienţele în vas închis. „Provincia" e spaţiul predilect al nuvelistului, provincia cu limitele ei fireşte, cu îngustimile, meschinăriile ei *(La „Grandiflora")*, cu pasiunile adeseori înăbuşite dintr-o firească lipsă a unei sfere mai largi de desfăşurare.

Chiar dacă spaţiul propriu al prozelor lui Gib I. Mihăescu nu este acela al marei Metropole (dar Capitala noastră, în perioada interbelică nici nu constituia, sociologic şi urbanistic, o metropolă modernă), dacă *locul* privilegiat al povestirilor sale este micul tîrg de provincie, nu e mai puţin adevărat că, scriitorul a contribuit la o *citadinizare* a prozei române. Şi aceasta nu numai printr-o inconştientă orientare a propriei sale proze, ci printr-o deliberată, chiar dacă nu prea susţinută pledoarie pentru romanul oraşului. Astfel într-un interviu în care afirmă că : „Proza cea nouă e proza scafandrilor sufletului", el indică în „subconştientul individului orăşan" — sfera explorărilor necesare ale scriitorilor moderni. Şi adaugă : „Iată de ce cred că la noi ca şi aiurea, încetul cu încetul, amatorul de aspecte sufleteşti tot mai inedite a fost nevoit să părăsească pastoralul" (prin care Gib înţelege, evident, spaţiul rural, *n.n.)* şi să se îndrepte spre atmosfera mai tulbure a oraşului". Gib I. Mihăescu a înţeles foarte bine, ceea ce au înţeles, dealtfel, înaintea lui, marii nuvelişti ai secolului : în provincie sfera de acţiune a oamenilor fiind restrînsă, totul ia aspect de laborator, faptele se petrec — oarecum — *in vitro* nu *in vivo*. „Viaţa oamenilor se desfăşoară mai adevărată. Un bun observator are material imens de utilizat. În provincie se poate prinde mai uşor un fenomen psihologic în chiar esenţa lui." [35]

Un *dincolo* misterios îl atrage, fără îndoială, pe scriitorul nostru. Sînt numeroase tentativele sale de evaziune într-o pură ficţiune. Dar Gib I. Mihăescu n-a îndrăznit niciodată să adopte fantasticul. Adept al unui realism psihologic, el rămîne credincios *acestei* lumi. Nimic absurd, nemotivat conform legilor obşteşti ale firii. Cînd un erou al său are halucinaţii, scriitorul se simte obligat să spună despre o halucinaţie că e o halucinaţie. El trebuie să arate că evaziunile pe alte tărîmuri ale eroilor săi sînt simple deformări psihice. Monştrii nu există, ei sînt doar proiecţii ale unei imaginaţii dereglate. Nici o complacere în arbitrar, în complicitatea cu absurdul, străinul, enig-

maticul la acest creator al unei lumi imaginare care e, în fond, atît de placentară la lumea simţului comun. Şi totuşi stările paroxistice al căror poet este, tărîmul predilect al explorărilor sale, dau creaţiei sale un aer straniu. Pentru această atmosferă, înainte de toate, şi nu pentru sursele sale literare am vorbit despre expresionismul lui Gib I. Mihăescu.

7. ARTISTUL ŞI EŞECURILE SALE

Unele din viciile prozei lui Gib I. Mihăescu provin, fără îndoială, din lacunele culturii sale literare. Scriitorul prefera să facă avocatură la Drăgăşani decît să ducă viaţa unui om de litere, după cum el însuşi i-o mărturiseşte — în 1927 — lui I. Valerian. Lecturile sale erau sporadice, informaţia sa restrînsă. N-avea preferinţe literare prea nete. Declaraţiile pe care le face aceluiaşi Valerian sînt semnificative. „Citesc — spunea el — pe toţi scriitorii mari, deopotrivă." [36] Îi place la fel de mult Sadoveanu, din creaţia căruia a prins „primele impulsuri literare" şi Dostoievski. Dar îl citeşte cu pasiune şi pe Proust. E interesant de remarcat intuiţia justă cu care acest amator al vîrtejurilor lăuntrice şi-a descoperit spiritele congenere : cîţiva scriitori ruşi din pleiada marilor povestitori clasici şi, îndeosebi, Dostoievski. „Consider şi acum pe Raskolnikov, al lui Dostoievski, ca un *summum* de artă către care se poate năzui în operele contemporane." [37] Dar scriitorul care pare să fi avut mai mult chiar decît Dostoievski o înrîurire asupra scriitorului nostru este Leonid Andreev, amatorul tumultoaselor experienţe interioare. Unele din eroinele sale descind — cel puţin în alura lor— din familia „copilelor enigmatice" ale scriitorului rus.

Atunci cînd G. Călinescu afirmă despre autorul *Rusoaicei* că „nu era un artist şi ţinuta multora din scrierile sale e mai degrabă mediocră" [38] el are şi, în acelaşi timp, nu are dreptate. Gib I. Mihăescu nu este ceea ce se cheamă un stilist, şi mediocritatea scriiturii sale este evidentă. De asemenea — ceea ce e mai grav — el pare să fi fost lipsit de o mai exigentă conştiinţă artistică. Pe urmele lui G. Călinescu, N. Manolescu acuză „mediocritatea conştiinţei artistice a scriitorului." [39] Dar,

ştim prea bine azi, artistul nu este doar omul unei „scrieri artiste". Poate cel mai mare romancier al tuturor timpurilor, Dostoievski, era atît de puţin „artist" în acest sens ! De asemenea, se poate vorbi despre carenţele conştiinţei artistice a scriitorului doar dacă înţelegem prin aceasta faptul — remarcat de G. Călinescu — că „Gib I. Mihăescu nu lucra cu principii estetice." [40] Dar nu putem nega progresele pe care — în numai cincisprezece ani de carieră literară — le-a făcut prozatorul. Însuşi G. Călinescu trebuia să recunoască : Gib I. Mihăescu lucra „cu experienţa căpătată carte cu carte". Meşteşugarul n-a ajuns la desăvîrşire niciodată. Poate nici la deplina posesiune a uneltelor sale. Dar, un fapt e cert : Gib I. Mihăescu avea o viguroasă vînă scriitoricească, respiraţia amplă a povestitorului, imaginaţia fecundată de obsesii puţin comune. A scrie, pentru el, era o necesitate organică. „Scriu pentru că îmi place şi simt o crîncenă curiozitate. Nu să-mi văd proza etajată în grupe de cuvinte şi rînduri, dar fiecare aliniat de manuscris ori de carte este pentru mine o articulaţie reală a personajului sau a împrejurărilor care mă ispitesc..." [41]

Enumerînd în *Arta prozatorilor români* resursele stilistice ale creaţiei lui Gib I. Mihăescu, Tudor Vianu dă exemple de imagini „tari" utilizate de scriitor. În realitate, aceste imagini sînt excesive. Lipsa de măsură, impurităţile gustului, uneori trivialităţile şi adeseori improprietăţile pătează textele prozatorului. În *Rusoaica* ni se vorbeşte despre „somiera lăptoasă a corpului Mariucăi" ; Ragaiac îşi spune : „Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coşul pieptului cu lovituri de ciclop" ; eroii aud astfel vîntul : „hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri grele, cu chiţcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de şobolani enormi, în număr nesfîrşit". „Intrai cu întunericul şi cu o volbură bubuitoare de vînt, tragic şi calm ca un arhanghel ce-a descins de pe o aripă de nor." Metaforele abstruse, enormităţile, comparaţiile absurde abundă în textele lui Gib I. Mihăescu. Scriitorul manifestă o înclinaţie spre excesiv, spre enorm, un bombasticism al expresiei. Bine observate de Tudor Vianu, epitetele sînt alese din „sectorul expresiilor forte", ca : „sufocant", „drăcesc", „sinistru", „năprasnic", „enorm", „impetuos", „vehement." [42] Textele abundă în verbe ca : „a îmbrînci", „a copleşi",

„a țîșni", „a străpunge" și substantive ca : „năprăsnicie", „rînjet", „cruzime", „sarcasm", „paroxism", „țîșnituri", „dezastre" etc. Cuvintele, tipice la Gib I. Mihăescu pentru exprimarea Oribilului, sînt proiecția anxiosului. Cuvinte nu din cele mai fericit alese : pămîntul e „gălbejos", calea (mai mult închipuită decît văzută) e „buburoșită de hopuri", lumina lunii e „searbădă".

Deși, în esența sa, nedreaptă, caracterizarea pe care în *Istoria literaturii române contemporane,* i-o face E. Lovinescu lui Gib I. Mihăescu, nu este lipsită de anumite remarci judicioase. Textul criticului se încheie cu : „...nepilduita masă de trivialitate, ce se pune de-a curmezișul scriitorului în drumul spre literatură." [43] Condamnarea pare definitivă. Nuvelistul era acuzat de „viziune grotescă, excesivă și vulgară" ; i se reproșa : „truda de a îngrămădi grozăvii pentru a produce o obsesie, „lipsă de discreție, de delicateță..." Lovinescu analizează caricatural nuvela *Urîtul* și constată prezența *urîtului* în „ordinea estetică a expresiei". Nici un scriitor, consideră el, „de la Vasile Pop, cu *Domnița Viorica...* nu s-a scoborît mai adînc în extravaganță, în vulgaritate, în trivial și în bombastic ca d. Gib I. Mihăescu". Nedreptatea criticului este cu atît mai flagrantă cu cît, în capitolul imediat următor decapitării lui Gib, urmează apologia epicii „d-rei Ticu Arhip", „...a cărei originalitate de psihologie pe bază de sugestie hotărăște scriitoarei o situație cu totul specială în literatura noastră mai nouă". E adevărat că Ticu Arhip reprezenta „contribuția *Sburătorului* la poezia epică", pe cînd Gib I. Mihăescu o reprezenta pe aceea a *Gîndirii.* Și totuși, Lovinescu observase virtutea esențială a lui Gib : „Destoinicia de a crea obsesii și de a determina stări sufletești morbide, halucinate..." Interpretarea criticului e psihologizantă. Dar critica sa este de ordin exclusiv stilistic. Contestate sînt acele „mijloace de realizare" ale nuvelistului pe care criticul le consideră „...sub nivelul posibilităților literare". Observăm că, de fapt, unele din observațiile lui Lovinescu sînt întemeiate, dar nu constituie capete de acuzație în sensul intenționat de el. Viziunea grotescă și halucinată, personajele sînt paiațe omenești dominate de subconștient, dar nu constituie o scădere ci o particularitate a acestei proze. În ce privește reproșurile stilistice, ca și cele privind vulgari-

tatea concepției, trivialitățile, acestea își au justificarea în textele prozatorului. În *ordinea estetică a expresiei* (înțelegînd prin expresie doar valoarea stilistică a discursului) nuvelistica lui Gib I. Mihăescu păcătuiește adeseori prin improprietăți, prin epitete excesive, prin vulgarități. Apărîndu-l pe Gib I. Mihăescu de „ostilitatea esteților", în speță de învinuirile lui E. Lovinescu, Șerban Cioculescu pleda pentru „compatibilitatea între creația epică și mediocritatea instrumentului verbal." [44] Desigur, aceasta nu însemna o legalizare a scrisului neartistic dar situa „talentul artistic... în afară de orbita creației epice". Periculoasă disociere care permite neglijarea *artei* și promovarea „intuiției de viață". Disocierea aceasta nu-l absolvă pe Gib de demisiunile conștiinței sale artistice ; prozatorul nu e nicidecum un artist al verbului. Rămîne un dat pozitiv în critica, de altfel înțelegătoare a lui Șerban Cioculescu, observarea fixației prozatorului asupra unei probleme mici, existența unei organice structuri literare în nuvelistica sa, prin concentrarea „asupra obsesiilor organizate în centrul vieții sufletești a personajelor".

Cele mai autorizate voci ale criticii interbelice au întîmpinat, dealtfel, nuvelele lui Gib I. Mihăescu (și întreaga sa proză) cu un entuziasm deloc factice. Dacă au fost rezerve, acestea erau minime și se refereau la bagatele. La moartea scriitorului, *Gîndirea* îi dedică un număr omagial și într-un necrolog se afirmă : „Se poate spune fără șovăire că multe din nuvelele lui Gib sînt capodopere ale acestui gen dificil și care cere atîta cumpănire, atîta proporție și atîta alegere." [45] Într-o cronică la *Donna Alba,* Vladimir Streinu aducea și el elogiul său acestui „meșter analist al excrescențelor maladive de simțire, al stărilor de cunoștință închise în ele, ciclice — stări obsesive de scurtcircuit sufletesc." [46] Există, desigur, emanînd de la unii din criticii de seamă contemporani cu Gib I. Mihăescu, opinii discutabile, care nedumeresc. Astfel, G. Călinescu care-l aprecia — cum știm — închină nuvelistului în *Istoria literaturii române — compendiu* — această unică frază : „Nuvelele lui Gib I. Mihăescu aduc o atmosferă apăsătoare de halucinație, par și sînt opera unui febricitant." [47]

Nu, proza scurtă a lui Gib I. Mihăescu nu este aceea a unui bolnav, nu e doar producția unui „febricitant". În acest gen literar — poate cel mai dificil dintre toate, — scriitorul,

mort prea timpuriu, a dat literaturii noastre cîteva lucrări remarcabile tocmai prin luciditatea naratorului care își cunoaște bine motivele obsesionale pe care le exploatează. Gib I. Mihăescu a avut, incontestabil, vîna autentică a marilor nuveliști. În sfera imaginarului el și-a delimitat un spațiu restrîns, dar pe care l-a explorat în adîncime.

Se spune că scria, ca Blecher, întins la orizontală, cu planșeta pe piept, sprijinită de genunchii ridicați. Ca și Pavel Dan care pregătea un mare epos funerar al satului cînd moartea l-a surprins prea timpuriu, tot astfel Gib I. Mihăescu proiecta *Vămile văzduhului,* un roman în care o mistică rurală arhaică juca un rol însemnat.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PAVEL DAN, PRECEDAT DE O INTRODUCERE ÎN PROZA TRANSILVANĂ

I

1. TIPOLOGIE REGIONALĂ

Desigur, orice clasificare tipologică implică o cruntă simplificare. Ar fi interesant, totuşi, ca punînd în paranteză apropierile şi atîtea fapte care contrazic orice schemă, să încercăm edificarea unei tipologii a prozei române, după criterii „regionale". Căci, mai mult, poate, decît universul liric, spaţiul prozei este străbătut de unele linii de forţă ce purced dintr-un fel de *genius loci,* de un duh al pămîntului, care suflă *aici* altfel decît *aiurea,* în Transilvania într-un alt „modru" (cum ar spune bătrînul ardelean) decît în Moldova ori la miazăzi de Carpaţi. Dar, să schiţăm, în puţine cuvinte, o asemenea hartă tipologică a prozei române.

Moldoveanul este povestitor prin natură. Or, „băsnuitorul" e cel care e pasionat, mai presus de orice, de tîlcul celor ce au fost. De la Neculce la Negruzzi, şi de la acesta la Sadoveanu, moldoveanul se complace în scotocirea faptelor istorice. Relatarea specifică e aceea a „novelierului", în sensul renascentist al cuvîntului. *O samă de cuvinte,* ca şi nuvela istorică-arhetip a lui Negruzzi ori falsele cronici ale lui Sadoveanu sînt toate *novelle* ori colecţii de *novelle.* Moldoveanul nu construieşte sume romaneşti, şi atunci cînd are geniul eposului de largă anvergură îşi edifică novelierul ca pe un Babel celular de relatări, de istorii, de „cuvinte". Vezi opera poate celui mai de seamă povestitor al Moldovei — alături de Sadoveanu — care a fost Nicolae Iorga. Dar căutînd tîlcurile istoriei nu rămîi doar la statutul relatărilor făcute cu voluptate ori cu nostalgie. Paseismul moldovean (evident la Eminescu) este mai curînd căutare a *mythos*-ului în dosul *historiei* decît

nostalgică pierdere în trecut. Cît de simptomatice sînt, în acest sens, prozele — atît de diverse, în aparenţă — ale lui Eminescu şi Creangă. Reintegrarea într-un paradis pierdut, la unul şi la altul, este o dominantă a spaţiului lor imaginar. Căci, încă o dată, moldoveanul, oricît ar cunoaşte deliciile povestirii, îşi foloseşte darul pentru a desluşi tîlcurile istoriei, caută adică — în fond — mai mult decît istoricul.

Faţă cu acest istoricism (şi mai mult decît istoricism) moldovean, am avea estetismul (cu toate formele pseudo-estetismului) muntean. Dacă moldoveanul e mare povestitor, munteanul (în sensul larg al termenului, înglobînd Ţara Românească) are darul verbului spus de dragul verbului. Cei doi Caragiale nu sînt nici pe departe — în acest sens, fundamental, al prozei „muntene" — atît de depărtaţi unul de altul, pe cît se pare. Şi unul şi altul (dar în sfere atît de diverse, încît nu e de mirare că nu se puteau întîlni) au cultivat — mai presus de orice — grădina verbului lor. Dar a avea patima stilului, a cuvîntului în sine (în mod egal pasionant, fie că îşi ia zborul de pe buzele unui moftangiu ori ale unui rafinat) implică o non-identificare estetistă cu cele spuse, cu cele implicate în cuvînt. Această non-identificare poate fi ironică distanţare (I. L. Caragiale), ori nu mai puţin ironic, superior-detaşată apropiere a unui intelectual erudit de materia expunerii sale (Al. Odobescu), ori iarăşi ironică utilizare a verbului consacrat în slujbe triviale sau suave (Arghezi), ba chiar şi absurde (Urmuz). Munteanul e intelectual (chiar şi atunci cînd adoptă poza intelectualităţii sau cînd mimează gesturile sadismului anti-intelectual), Camil Petrescu nu mai puţin decît Odobescu, Arghezi decît Mateiu Caragiale.

Pentru prozatorul ardelean, estetismul (cu realele ori aparentele sale facilităţi, futilităţi, cu — pentru el — insuportabila-i ironică detaşare, cu acel „n-are nici un Dumnezeu" al său) a fost şi va fi mereu „lucrul dracului". Vorba i-a fost dată omului, socoate ardeleanul, pentru a face cu ea o lume. O lume nu a vorbelor, ci o lume a adevărului şi a mai-binelui. Ardeleanul are credinţa cuvîntului mîntuitor. El e dascăl şi profet (ceea ce, în fond, e tot una). Dacă povesteşte istoria neamului său (ca şi Micu ori Şincai, ori Maior) o face pentru a-şi clădi neamul pe o temelie şi între ziduri de cuvinte drepte.

Nu urmăreşte nici tîlcul istoriei în sine, nici jocul evanescent al gesticulaţiei umane, căci nu ceea ce piere, ci ceea ce durează îl robeşte. De aceea el însuşi preferă să „dureze", să construiască opul solid, monumental, modelul etic. Într-un sens, el este cu adevărat *prozatorul,* constructorul edificiilor ce se vor de sine stătătoare. Era firesc ca Romancierul prin excelenţă să se nască în Transilvania. Rebreanu continuă efortul de edificare al Şcolii ardelene. *Edificarea* dă sens prozei ardeleanului în toate înţelesurile artistice şi morale ale cuvîntului. Apostol al neamului său, ca mai marii ardeleni, Agârbiceanu oficiază şi propovăduieşte. Căci prozatorul ardelean năzuieşte (cu multă stîngăcie adeseori, şi cu oarecare naivitate) să spună mereu adevărul şi să împartă dreptatea.

2. SATUL – TEMELIE

„Frumoasă Transilvanie, dulce patrie, clasică, pămînt sfînt, maică cu durere !..." Cu aceste prea-frumoase litanii, amintind pe cele din Acatistul elinesc ori din cel latin *(Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea...)* îşi începe George Bariţiu articolul său, *O privire peste ţinutul Haţegului în Transilvania* [1]. Patosul încă tînărului publicist (Bariţiu avea douăzeci şi şase ani cînd scria acest articol) nu era deloc factice. E adevărat că fostul alumn al şcolilor din Blaj, cel care mai tîrziu, spre sfîrşitul vieţii îşi va lăsa cu limbă de moarte condeiul de aur — primit drept omagiu pentru strădaniile sale pe tărîm publicistic — muzeului de la liceul din Blaj, „în semn de recunoştinţă că acolo la liceu am învăţat să rămîn român şi să scriu româneşte, 4 ani ca şcolar, 4 ani ca seminarist în facultatea teologică şi un an ca profesor" [2], nu mai împărtăşea întru totul vederile exclusiviste, patriotismul strict transilvan al tatălui său, preotul greco-catolic Ion Pop-Bariţiu. La moartea acestuia, fiul publicist va scrie un admirabil necrolog, plin de înţelegere pentru vederile părintelui : „Un adevărat ardelean, con-crescut cum am zice cu munţii şi cu văile patriei sale, lui îi era peste potinţă, ca să-şi facă idee de vreo una altă patrie, care să se poată asemăna cu Transilvania lui" [3]. Deşi nu va identifica patria sa cu Tran-

silvania, George Barițiu va continua să vadă într-însa un *„pământ sfînt"*, o *„maică de durere"*. E adevărat că, în litaniile pe care le cîntă, în acea invocație lirică, Transilvaniei, aceasta e numită, printre altele — îndeajuns de bizar — *„Brazilie a Europei"*. Publicistul a cărui curiozitate se întindea mult dincolo de fruntariile transilvane se gîndea, făcînd această comparație, la comorile pe atunci legendare, ale misterioasei țări-continent. Ca dintr-un corn al abundenței, Transilvania ar revărsa peste fiii ei *„toate darurile firei"* dar și *„hrana ce-nalță duhul și încălzește inimile"* [4]. Imaginea aceasta, a unui ținut cu daruri paradisiace, a unei *țări-mamă,* proliferează prin asociere, în textele bătrînilor scriitori ardeleni. Corn al abundenței, fertilitate uberală, matrice, leagăn, iată cîteva din formulele pe care le întîlnim în acele texte în care fervoarea pentru „maica" Transilvanie împrumută accente cultice.

Din depărtare, Transilvania, înconjurată de munți, seamănă — pentru fiii ei rătăcind pe meleaguri străine — și mai mult cu o mamă ocrotitoare și un leagăn. *„Peregrinul transilvan"*, Ion Codru Drăguşanu, pasionat al călătoriilor, în tinerețile sale, își amintește, nu o dată, ținutul din care a pornit în lume. De la Viena, într-una din scrisorile sale fictive, în decembrie 1838 (anul în care George Barițiu publica *O privire peste ținutul Hațegului în Transilvania*) îi scrie *„fratelui"* său *„dilect"* : „De a-ți zografi natura nu e timpul, dar nice o aflai undeva mai frumoasă, ca în acel corn al Transilvaniei, la noi, în leagănul românimei" [5]. Transilvania e pentru călătorul nostru (și pentru toți cărturarii ei începînd cu dascălii Școlii ardelene) un *„leagăn"* în dublul înțeles al ținutului în care s-au format precum și în acela al matricei formatoare a poporului român. Conștiință de extremă gravitate pentru toți cei care vor vedea în Transilvania, o patrie „clasică". Pentru toți cărturarii ei, Transilvania este înainte de toate o *provincie pedagogică.*

Dar, înainte de a explora pe toate tărîmurile această provincie, trebuie să reținem un fapt esențial. Solul transilvan a însemnat pentru multe generații de fii ai acestei provincii o matrice. Virtuțile *„pedagogice"* ale spiritului transilvan derivă, ca dintr-un fenomen originar, din această calitate esențială a

solului transilvan de a se oferi ca o *temelie*. Desigur, cultura europeană a cunoscut, începînd cu pămîntul clasic al Eladei — ţara despre care Hölderlin spunea că poartă culoarea inimii sale — mai multe asemenea provincii-temelie. De acestea, mai curînd, decît de o sălbatic-fecundă „Brazilie" imaginară poate fi apropiată Transilvania. Dar iată mărturia unui scriitor întorcîndu-se din depărtarea pe care timpul (ca şi spaţiul la Ion Codru Drăguşanu) l-a aşezat între el şi locurile natale. Vorbind, în *Lumea prin care am trecut,* despre cele zece sate româneşti din *„podgoria Aradului"* şi despre Şiria în care s-a născut, Ion Slavici descoperă în ţinutul acesta nu numai locul paradisiac al unei copilării fericite, ci spaţiul în care — spune el — „au fost aşezate temeliile vieţii mele sufleteşti" [6]. Temeliile acestea ale formării spiritului au fost puse, pentru cărturarii Ardealului în *satul* transilvan. Acest sat trebuie cercetat, înainte de toate şi sub toate aspectele sale. Aici şi acum ne vom permite să însemnăm — pe temeiul a două texte — doar un singur aspect al acestei *temelii săteşti.*

Primul text e o frază din aceleaşi amintiri ale lui Ion Slavici. Încercînd să zugrăvească *„lumea de atunci"*, micul univers al anilor săi de formare în Ardeal, el îşi aminteşte *„podgorenii"* săi, ca şi *„mureşenii"*, *„luncanii"*, *„cîmpenii"*, în ciuda sutelor de ani de asuprire şi spoliaţiune ca oameni *„cu inima deschisă"*. Dar iată fraza : „O fi fost aşa, o fi fost altfel, eu ştiu că m-am pomenit umblînd printre picioarele unor oameni stăpîniţi de gîndul că e bine să fii om în lumea lui Dumnezeu" [7].

Al doilea text e o frază din *Hronicul şi cîntecul vîrstelor,* din cartea amintirilor lui Blaga. Poetul-gînditor îşi aminteşte o drumeţie din vara anului 1903 în munţii Sebeşului. Descoperă Căpîlna, „un sat adunat ca într-o căldare", cu o moară străveche şi turme de capre negre, roşii şi albe. Aici „printre pripoare şi zăvoaie" ar fi vrut să stea la nesfîrşit, în tihnă. Şi, iată fraza : „Da, voi veni, cîndva, să-mi ogoiesc aci inima după un zbucium tîrziu al vieţii, aci, numai aci, în această aşezare, unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare de totdeauna, unde desigur că nimic nou nu se-ntîmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ţinînd-o la adăpostul milostiv şi prielnic al umbrei sale" [8].

Satul, pentru Blaga ca şi pentru Slavici, are o legătură particulară cu divinitatea. Un Dumnezeu activ-protector la Slavici —, în negaţie, ocrotind prin umbra sa, la Blaga. Din această prezenţă (sau absenţă activă) a unei transcendenţe derivă o anumită atemporalitate pe care vechii scriitori ardeleni i-o atribuiau satului. Pînă şi Blaga vorbeşte despre acele „tipare de totdeauna" în care se petrece orice schimbare în universul satului. Dacă aceasta a devenit pentru mulţi o *temelie*, e pentru că li se părea neafectată de corupţia timpului. Această perenitate ca şi alte coordonate şi aspecte ale satului considerat în operele scriitorilor ardeleni le vom cerceta în cele ce urmează.

3. CREANGA RUPTĂ

Există, fără îndoială, o retorică a apologeţilor vieţii rurale. Dar atîtea formule prin care scriitorii Transilvaniei îşi mărturiseau ataşamentul faţă de sat, ca *temelie* a fiinţei lor, nu sînt simple imagini simbolico-retorice. Cuvinte ca „rădăcină", „trunchi puternic", „vatră sfîntă", „matcă", „temei", folosite timp de un secol — dinaintea revoluţiei de la 1848 pînă la sfîrşitul celui de al doilea război mondial — exprimă, mai mult decît un patos nostalgic, credinţa într-o realitate spirituală, într-o temelie perdurabilă a universului uman, în perenitatea satului-matcă, realitate ce nu se schimbă într-un secol al tuturor schimbărilor. Dar, mai ales spre sfîrşitul perioadei amintite, faptele arătau cu evidenţă că satul îşi are impurităţile, mizeriile, imperfecţiunile sale care se cer extirpate ori vindecate tocmai de cei care evadînd dintr-însul, se revendicau de la „matca" sa. De asemenea, satul arhaic, conservator, în care fiii săi, deveniţi cărturari, puteau să vadă locul „unde desigur că nimic nou nu se-ntîmplă niciodată" [9] intrase de mult — ca realitate socială — într-un proces de dezagregare şi transformare care ameninţa „temelia". Se mai putea, oare, spune, în condiţiile secolului XX, că în satul transilvan „orice schimbare se face, fără îndoială, numai în tipare de totdeauna" [10] ?

Dacă cercetăm atitudinea faţă de sat a intelectualilor (aproape exclusiv de origine rurală) din Transilvania, de la

generaţia paşoptistă pînă la cea interbelică, observăm că, pentru toţi, satul reprezintă un mod de răzvrătire, de contestare a civilizaţiei urbane. Pentru cărturarul român din imperiul austro-ungar, oraşul era locul înstrăinării posibile, era cetatea în care domină, evident, străinul. Mai tîrziu, după Unire, oraşul rămîne — în ochii multor tineri veniţi de la ţară, locul alienării. Resentimentul împotriva oraşului face ca aceşti intelectuali să îndrăgească pînă şi imperfecţiunile lumii rurale. Depărtarea care înfrumuseţează lucrurile. Sentiment prădalnic, dorul de sat dă naştere unei literaturi care e mai puţin a *dezrădăcinării* cît a *remuşcării.*

La sfîrşitul secolului trecut (în 1897) apare lucrarea lui Maurice Barrès, *Les Déracinés,* primul volum din trilogia *L'Énergie nationale,* romanul care stîrneşte numeroase dispute cu privire la „dezrădăcinare". Numai „ţara" natală e fecundă pentru un om, consideră Barrès. Părăsirea ei duce la sterilizare, la descompunere morală. De fapt istoria acelor tineri din Nancy care îşi părăsesc provincia, Lorena — în parte anexată Germaniei după înfrîngerea din 1870—71 —, plecînd la Paris, pare exemplară pentru un complex modern al exilului. Dezrădăcinaţii dintr-un sol sînt exilaţi într-un spaţiu al nimănui. Oraşul este o asemenea ţară a nimănui. De la Nancy la Paris tinerii pierd temeiul vitalităţii, al rezistenţei morale. Cheltuindu-se printre abstracţii utopice, într-o luptă politică sterilă, pier în van. Dezrădăcinarea determină abstractizarea şi aceasta distrugînd tradiţiile provoacă o moarte prin sufocare. Exilul e moarte.

Aparent, acel lamento al ardeleanului plecat de-acasă, de la ţară, căruia — printre alţii — i-a dat cuvînt Octavian Goga în *Bătrînii* („De ce m-aţi dus de lîngă voi, / De ce m-aţi dus de-acasă ? / Să fi rămas fecior la plug, / Să fi rămas la coasă") a izvorît dintr-un sentiment al „dezrădăcinării" identic cu cel descris şi teoretizat de Barrès. Ştim că Goga a scris *Clăcaşii* în parcul din Charlottenburg. În realitate, această literatură derivă mai puţin din anxietatea exilului cît din ruşinea celui care se simte evadatul, fugarul, trădătorul unei lumi. Intelectualul care a *părăsit* satul trăieşte remuşcarea celui ce confruntă imaginea (exaltată tocmai prin remuşcare) a tărîmului originar cu imaginea tărîmului de adopţiune. Pri-

mul e un tărîm despre care ştie bine că nu e paradiziac dar pe care-l investeşte cu harurile unui paradis pierdut (din vina sa ori a alor săi). Al doilea e un tărîm cvasiinfernal, al pierdiţiei ori al gloriei deşarte.

Literatura remuşcării e expresia unei crize de conştiinţă. Cărturarul rupt de sat îşi clamează patetic nostalgia („iertarea e posibilă"), ori se modifică mărturisindu-şi ruşinea, ori vituperează împotriva propriei sale condiţii, confruntînd satiric intelectualii satului cu înşişi sătenii. De aici o lirică a dorului, o proză (sau o poezie) a examenului moral de conştiinţă, şi o satiră a „crengii rupte" din arborele rural.

Scrierile lui Pavel Dan sînt exemplare în acest sens. Iată-l pe tînărul profesor (în povestirea, evident autobiografică, *Zborul de la cuib*) veghind lîngă sicriul tatălui său, în timp ce femeile bocesc. „Şi toţi îşi plîng rosturile, se tînguiesc de neajunsuri şi necazuri. De toate acestea el e străin. Se simte stingherit şi aşteaptă ca cineva să se ridice şi să-l întrebe : Cine eşti, străine, cel ce plîngi la căpătîiul mortului nostru ? Îşi dă seama că e o creangă ruptă din trunchiul puternic al satului, aruncată undeva în lume. Cea mai tare rădăcină e frîntă şi închisă acolo în sicriu. Cu cît s-a spălat mai mult de noroiul cleios al pămîntului cu atît a fost mai uşor de rupt de vînturi şi purtat prin lume."

Am putea considera această meditaţie la căpătîiul părintelui mort drept expresia acelui examen de conştiinţă din care a purces întreaga creaţie a prozatorului sfîrşit prea timpuriu. Motivul *morţii-în-sat* a cărui prezenţă obsesivă în universul imaginar al lui Pavel Dan a fost de mult remarcată, aluziile la „comîndare", centrarea unora din cele mai reuşite texte pe descrierea riturilor de îngropăciune indică apartenenţa acestora la un strat originar al imaginarului. Savantul folclorist Ion Muşlea, cel care-l îndeamnă pe Pavel Dan să participe la anchetele pe teren ale *Arhivei de folclor* în satele din Munţii Apuseni [11], a cercetat o veche teză de doctorat (probabil cea dintîi lucrare în acest sens din lume, referitoare la oficiile funerare din lume) a ardeleanului V. Pop : *Dissertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebejis Daco-romanorum sive hodiernorum valachorum et quibusdam circa ea abusibus per-*

petuo respectu habito ad veterum, romanorum funera, apărută la Viena în 1817.

Cercetînd, în spiritul studioşilor ardeleni, V. Pop descoperea numeroase concordanţe între riturile de înmormîntare ale „plebeilor Daco-romani sau a valahilor din zilele noastre" şi vechile rituri funerare romane. Satul surprins de Pavel Dan în momentele acestea care înseamnă sfîrşitul existenţei insului şi preluarea de către comunitate a rolului de comentator al existenţei sale şi al existenţei în sine îşi dezvăluie arhaicele rădăcini (mai adînci chiar decît cele creştine). El ni se înfăţişează sub chipul său, am putea spune, cel mai radical, mai originar. Satul din ficţiunile lui Pavel Dan se revelează ca un *temei arhaic* nu prin acordul între om şi natură (cum îl prezintă scriitorii idilişti), căci — cum vom vedea — natura e cvasi-absentă din lumea acestui scriitor, ci prin perenitatea unor gesturi umane. *Moartea-în-sat* şi tot ce e legat de ea — în ciuda desacralizării riturilor, a răsturnării tragicului în grotesc — scoate la suprafaţă, între altele, prin mijlocirea *superstiţiilor* (*super stat* : ceea ce rămîne la suprafaţă) realitatea profundă a rădăcinilor, satul însăşi ca rădăcină.

Rădăcină de care cărturarul ardelean se simte în acelaşi timp ataşat şi de care — cu ruşine şi remuşcare — se ştie rupt.

4. VALORILE SATULUI

Nu vom putea spune niciodată ce legătură de taină este între moartea prea-timpurie a lui Pavel Dan şi acea intenţie pe care o nutrea de a intona „un mare cîntec al satului", evident un cîntec funerar, un *thrênos* al satului arhaic în agonie. Acel epos rural la care tînărul prozator visa, pe care-l pregătea în ceea ce G. Călinescu numeşte „cartoane-studiu pentru o mare compoziţie" [12], *Ospăţul dracului,* romanul „cu şapte fraţi în centru" (cifră evident simbolică), templu pe care abia ne putem permite să-l bănuim după cele cîteva pietre adunate întru zidirea sa, ar fi fost, fără îndoială, un epos mioritic — nu în sensul blagian al cuvîntului, ci în acela mult mai autentic, mai arhaic, al cununiei şi morţii cosmice.

Dar să nu ne pierdem în supoziţii. Esenţială nu este opera posibilă, ci viziunea întrupată în cuvînt a scriitorului. Or, cert e că Pavel Dan, mai mult poate decît predecesorii săi, mari prozatori ai Ardealului, şi-a croit de timpuriu un *spaţiu* al său, un spaţiu imaginar, acela al ficţiunii „Cîmpiei Ardealului". El şi-a găsit *locul* închipuirii sale în acel sat „departe de oraşe, ascuns între dealurile golaşe ale Cîmpiei", sat pe care nu ni-l înfăţişează nicidecum ca pe un *locus amoenus,* un loc plăcut, al desfătărilor campestre, ori ca pe un *paradisum voluptatis.* Nu, satul nu e pentru el un loc idilic. Mai mult, el nu-l prezintă ca pe o realitate-temelie deşi, evident, pentru el ca şi pentru cei mai mulţi din bătrînii cărturari ardeleni, satul e o asemenea realitate.

Cornel Regman a arătat, pe drept cuvînt, că autorul lui *Urcan bătrînul* aparţine unei generaţii şi unei ambianţe scriitoriceşti (Emil Giurgiuca, Ion Vlasiu etc.) care a făcut din „redescoperirea" satului unul din principalele sale obiective. Operă de *mărturie,* acest epos al Cîmpiei Transilvane constituie o pledoarie şi chiar o apologie în sensul *apărării* unei lumi patetice, nu însă în acela al unui elogiu exclusivist al valorilor ei. Cercetînd unele lucrări, din anii '20 şi '30, ale unor scriitori maghiari din Transilvania, precum Tamási Áron, Kós Károly şi alţii, s-ar putea stabili unele corespondenţe interesante între poziţiile respective ale scriitorilor români sau maghiari din Transilvania faţă de lumea rurală. Un fapt e cert : Pavel Dan ca reprezentant al unei generaţii şi — cum spune Cornel Regman — al unei ambianţe scriitoriceşti, a proiectat spaţiul fictiv al satului său cu mijloace egal îndepărtate de cele obiectiv aplicate unei cercetări cvasi-ştiinţifice, ca la „sociografii" maghiari (acei scriitori „populişti" — *népies irok* — care, îndeosebi după 1930, au propus o nouă viziune asupra lumii rurale) cît şi de modalitatea lirică imaginară a revelării unui univers magic-rural la unii scriitori ca elveţianul Ramuz sau Jean Giono. Mărturia lui Pavel Dan are, desigur, aspecte realist-obiective şi lirice deopotrivă. Satul din ficţiunile sale este, în acelaşi timp, spaţiul în care se desfăşoară dramele penuriei şi cupidităţii, ca şi tărîmul *repetiţiei* gesturilor, a riturilor arhaice. Brutalitatea concretă şi magia locului dau,

în egală măsură, satului din „Cîmpia" lui Pavel Dan, atmosfera sa sumbru-patetică.

Dar, mai presus de orice, acest sat al prozatorului ardelean care e, conform zicalei românești, „uitat de Dumnezeu", sau celei maghiare „az Isten háta mögött" — la spatele Domnului —, este o *matcă de valori*. Satul acesta pe care-l descrie Pavel Dan, în care nevoile sînt cumplite iar avuția pare o sfidare, truda eroică pentru un minimum de trai, jertfa de sine pentru cei apropiați și îndeosebi a părinților pentru copii, dragostea de tot ce a însemnat trecerea unui om prin lume, bunătatea smerită sînt doar cîteva din valorile etice care germinează și proliferează într-un sol, altminteri avar. Dacă lui Pavel Dan — și celor de o seamă cu el — satul putea să le apară ca un loc privilegiat, aceasta nu se datora într-atît nostalgicelor rememorări ale unui paradis pierdut (ca la Creangă, a cărui operă este marcată de o căutare a inocențelor pierdute într-un paradis iremediabil închis o dată cu ieșirea din satul copilăriei și purcederea spre tîrgul tărîm al pierzaniei), ci credinței ferme în *valoarea* satului ca sol prielnic al unor valori perene. Ceea ce în sensul cel mai larg putem numi *umanismul transilvan* își are originea în acest ethos al satului. Transilvania și-a descoperit curînd o vocație profetic-didascalică ; ea a devenit o *provincie pedagogică* tocmai pentru că a păstrat o legătură necurmată cu acea matcă a valorilor care este satul. Dascălul ardelean se trage de la țară și nu uită niciodată aceasta. Pedagogia sa își are temeiul într-un ethos rural.

Să urmărim în narațiunile lui Pavel Dan cîteva din aceste valori pe care le generează lumea satului. Iată, imaginea însăși a mizeriei unei case din Cîmpie, în povestirea-confesiune, *Zborul de la cuib :* „Casa era veche, umedă ; pereții intraseră în pămînt, și într-un geam spart vîrîseră o haină. Lampă nu prea aprindeau, căci se vedea și de la foc, și vorba bătrînei : gura și-o știa fiecare ; înlăuntru mirosea a fum înțepător și coceni." Din această casă a pornit în lume, la oraș, fiul profesor, „creangă ruptă" din trunchiul satului. „În vreme ce el a umblat, pasăre pribeagă, risipindu-le banii în cele patru vînturi, în casa bătrînilor n-a străfulgerat nici o bucurie, nici un rîs necernit de cărbunele grijii. Toată viața au pus mămă-

liga pe un cărpător de scîndură de brad şi, aşezînd-o pe genunchii bătrîni, au mîncat la zarea focului, să nu ardă petrolul şi să facă cheltuială..." Lepădarea de sine, renunţarea totală în favoarea pruncului, economia extremă a unei perechi adamice, ce nu-şi permite nici o satisfacţie în afară de aceea a jertfei, sînt virtuţi eroice deşi prea puţin spectaculoase. Nu este aici, desigur, economia chibzuită, voluntară, acea temperanţă raţională, virtute caracteristică, formatoare, a orăşanului, a burghezului, la începuturile sale. Întîlnim o asemenea trăsătură morală cercetînd formarea burgheziei în Transilvania. Ţăranul, însă, nu e chibzuit în acest mod raţional-calculat. Pentru ca să scoată un vlăstar în „lume", dincolo de condiţia sa, el trebuie uneori să se sacrifice pe sine cu totul.

Acel „cărpător de scîndură de brad" care o viaţă întreagă a slujit părinţilor Naratorului, nu este doar apanajul unei economii mizere. El face parte dintr-un inventar al penuriei, dar totodată e investit — alături de toate lucrurile ţăranului, meşterite cele mai multe de mîna lui — cu o demnitate specială. Obiectele croite de mîna omului n-au, în această lume a satului, doar o valoare instrumentală. Ele sînt purtătoare de valori spirituale, etic-estetice. Omul e ataşat altfel de aceste obiecte decît de simple auxiliare tehnice ale sale. El iubeşte obiectul muncii sale din trecut. Omul satului arhaic admiră, întreţine cultul urmelor *trecerii* sale pe pămînt. Astfel, presimţindu-şi moartea, tatăl bătrîn din povestirea lui Pavel Dan, *Zborul de la cuib*, contemplă îndelung lucrurile bietei sale gospodării, semnele trecerii sale prin lume. Ar trebui citată — şi recitită — în întregime pagina plină de un patos discret al deambulării bătrînului printre lucruri bătrîne. Uitîndu-se lung la toate cele, vede securea în mijlocul grădinii şi o pune bine „să nu o ia cineva". Leagă apoi sub streaşină scara cea lungă, rînduieşte prin curte. Apoi — istoriseşte bătrîna lui muiere : „S-a aşezat cu coatele pe tîrnaţ şi se uita, se uita... Se uita aşa de lung la toate, ca şi cum ar fi ştiut că le vede pentru cea din urmă oară. S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la şură şi s-a uitat la plug, la grapă... I se duceau ochii pe toate. Afară era lună ca ziua. Vaca rumega în pripon. S-a apropiat de ea şi am văzut cum îşi lipeşte obrazul de capul ei." După ce moare, bătrîna lui părăseşte casa plecînd

cu feciorul la oraş, „între străini". După multe pregătiri, ea se întoarce încă o dată din drum „şi îmbrăţişează stîlpul casei ca pe un prieten din copilărie".

Lucrurile din vechiul sat ardelean, ca toate cele ale omului de pretutindeni, sînt bătute de vînturi ca trestia. Dar efemerele atribute ale unei vieţi trecătoare, omul satului le umanizează, le ridică prin umila sa fervoare la înalta, la patetica valoare a unor *semne* perene ale existenţei în sine. Omul piere, lucrul mîinilor sale rămîne: întreaga cultură purcede din această credinţă.

5. CĂRTURARII ARDEALULUI ŞI FOLCLORUL

Atunci cînd, în iunie 1937, Lucian Blaga îşi închina discursul de recepţie la Academie apologiei satului, el nu uita să precizeze: „Aş dori ca acest elogiu al satului românesc să nu fie înţeles ca un îndemn de ataşare definitivă la foclor şi ca îndrumare necondiţionată spre rosturi săteşti". Cuvintele acestea nu însemnau o dezicere de la înalta laudă pe care poetul-gînditor pornit din Lancrăm o aducea acelui tărîm în care — asemenea tuturor cărturarilor ardeleni — vedea un temei al fiinţei şi creaţiei sale. Dar, tot asemenea acelor cărturari, el indica un sens al efortului cultural-românesc, un sens presupunînd *saltul* din cultura minoră anistorică într-o cultură majoră istorică.

Nu este un simplu hazard administrativ cel care a determinat aplecarea lui Blaga — în toamna vieţii sale — asupra istoriei gîndirii româneşti în Transilvania secolului al XVIII-lea. Desigur, nu era cel dintîi care deslușea în opera dascălilor Şcolii ardelene semnele „trezirii". Cercetînd, însă, scrierile acestora (în care descoperea elemente modern-luministe ca şi mai vechi elemente de gîndire teologică) el ar fi putut să aibă revelaţia unei *continuităţi* în efortul cărturarilor ardeleni. Nu ştim dacă — şi în ce măsură — s-a considerat pe sine un urmaş al lui Samuil Micu, Gheorghe Şincai ori Petru Maior. Cît de departe ne apare filosoful *Eonului dogmatic* de învăţatul protopop care „umbla pe cîmpuri, prin păduri, unde ştia că sînt adunaţi pruncii a paşte vitele şi, văzîndu-i, îi striga la

dînsul... avînd osebită dulceaţă de a băilui cu pruncii, pentru cari a tuturor era iubit..." (*Răspunsul la cîrtirea carea s-au dat asupra persoanei lui Petru Maior*) ! Şi, totuşi, într-un sens esenţial al operei lor, cei doi gînditori se întîlnesc. Mai exact, ei fac, deopotrivă, partea din acea mai largă *şcoală ardeleană* care voind să reveleze valorile unui univers rural, încearcă să-i strămute fruntariile. Lucian Blaga va da glas — chiar în acel elogiu academic al satului românesc — unei tendinţe dominante în conştiinţa intelectualului transilvan din ultimele două secole. Într-adevăr, el ştia prea bine că un întreg şir de oameni ai cuvîntului sau faptei s-au străduit să integreze provincia românească într-un mai vast univers cultural. Toţi acei popi, dascăli şi avocaţi ai Transilvaniei — „crengi rupte" din tulpina puternică a satului — s-au străduit, printre altele, să dobîndească şi să întărească o mai înaltă conştiinţă a istoricităţii neamului lor. S-ar putea vorbi despre convergenţa eforturilor lor spre „urbanizarea" culturii române, dacă acest termen n-ar îngusta prea mult definirea unui fenomen mult mai amplu. Cărturarii Transilvaniei au trăit o dublă experienţă, determinaţi de o dublă propensiune : aceea a salvării valorilor satului într-o lume a Europei în care ruralul era supus unui proces rapid de descompunere, şi aceea a refulării ruralului dintr-înşii, a unei emancipări pe toate planurile de sub obrocul „satului", pentru a avea acces la o cultură şi o civilizaţie a „urbei". Roma este *urbea* prin excelenţă, şi dascălii Ardealului s-au vrut, cu o sfîntă obstinaţie, descendenţii şi profeţii ei. Cu toţii au năzuit spre o cultură care să grăiască *urbi et orbi* — urbei şi orbitei întregi umane.

Fără să ştie, Blaga era supus aceloraşi ambivalenţe. El nu se putea opune *boldului* dintr-însul atunci cînd se întorcea iarăşi şi iarăşi la satul cu tainice virtuţi, în care, pentru el, s-a născut veşnicia, dar nici nu putea renunţa la voinţa de urbanitate şi universalitate care animă întreaga sa creaţie. Era pe deplin conştient că, de multă vreme, ne străduim „pe o linie mereu înălţată, să creăm, într-o epocă de tragice răspîntii, o cultură românească majoră". Despre opoziţia dintre cultura *minoră* a satului cosmocentric — a insului ca universalitate nediferenţiată, cultură anistorică în care domină structurile „copilăriei" — şi cultura *majoră* — a creaţiei conştient

dirijate, individualist-specializare, istorice, în care suverane sînt structurile maturităţii —, filosoful ne vorbeşte în *Geneza metaforei şi sensul culturii.* Capitolul se încheie însă cu o declaraţie reticentă privitoare la valoarea respectivă a culturilor „minore" şi „majore". Filosoful se abţine de la judecata de valoare.

În *Elogiul satului românesc* şi, mai de mult, într-un articol (din 1925), intitulat *Etnografie şi artă,* publicat în *Ferestre colorate,* el îşi precizează însă atitudinea, mai degrabă ca creator de artă şi mai puţin în calitate de istoric ori filosof al culturii, referitor la relaţia dintre cultura minoră şi cea majoră. Aceasta din urmă nu o repetă în nici un fel pe cea dintîi „ci o sublimează". Calchierea spre o creaţie cît mai românească multiplică „tablourile cu arhangheli în cojoace de ciobani, şi versurile în care Dumnezeu se încruntă, cu bunătatea balcanică a unui boier român" [13] — atac la adresa esteticii „gîndiriste" —, toate aceste exagerări nu pot decît să compromită ideea unei arte cît mai specific româneşti.

Este interesant de remarcat, în ce măsură pledoaria lui Blaga împotriva „zeului etnografic" gîndirist corespunde cu ideile unuia din ultimii dascăli de veche spiţă (deşi voit „modernist") ai Ardealului, Ovid Densusianu.

Din datele abundente pe care Marin Bucur le-a adunat în monografia închinată filologului, folcloristului, poetului şi animatorului prea puţin cunoscut de la *Viaţa nouă,* desprindem suficiente probe pentru demonstrarea acelei dedublări despre care vorbeam mai sus. Autorul *Vieţii păstoreşti în poezia noastră populară* ca şi al antologiei de folclor, *Flori alese din cîntecele poporului,* (pe care Lucian Blaga o va folosi în alcătuirea propriului său florilegiu folcloric) este, în acelaşi timp, un pasionat al poeziei populare şi un adversar al fetişizării sale. Marin Bucur observă, pe drept cuvînt, „o contradicţie enormă cu sine însuşi" [14] a profesorului-poet. Unele texte ale acestuia ar putea fi puse în paralel cu texte blagiene privitoare la atitudinea necesară a creatorului „cult" faţă de creaţia populară. Astfel, Densusianu : „Nu sînt şi n-am fost de loc contra lucrurilor luate din popor, deşi aiurea trebuie căutată inspiraţia mai bogată, dar acestea nu trebuie redate în limba neîngrijită, greoaie, în versurile neartistice ale poeziilor populare. Şi nu orice ne vine de la ţară poate trece în literatură... Ce nu înţeleg însă e

poezia de nimicuri ţărăneşti fabricată la oraş, şi îngustimea de judecată a celor care nu văd viaţa românească decît la ciobani şi plugari..." [15] Cel care vorbeşte astfel este totuşi unul din marii noştri folclorişti, cel care a pus la noi bazele ştiinţifice ale disciplinei sale.

Asemenea lui Densusianu flagelînd sămănătorismul, Blaga va critica (fără să-l numească) gîndirismul, arătînd în chiar *Elogiul satului*, că „Nu prin imitarea cu orice preţ a creaţiilor populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însufleţim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu şi activ, decît de întruchipări ca atare."

Denigrare a virtuţilor poeziei populare la aceşti cărturari ai Ardealului ? Dimpotrivă. Apărare a inimitabilei ei autenticităţi. Căci, după poetul-filosof din Lancrăm : „Satul românesc, în ciuda sărăciei şi a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învredniceşte în excepţională măsură de epitetul autenticităţii".

6. REALISMUL GOSPODĂRESC ARDELEAN

În amintirile fermecătoare prin ingenuitate, ale dascălului Ion Pop Reteganul [16], întîlnim, adeseori, mărturia atenţiei uimite cu care un june ardelean din veacul trecut descoperă lumea. „Ca băiat — îşi aminteşte bunul dascăl —, umblam la oi, şi-mi plăcea grozav de tare să mă uit cu băgare de seamă la tot ce se întîmpla în giurul meu, din care pricină de mai multe ori îmi uitam de datorinţele mele de cioban." [17] A urmări, „cu băgare de seamă", lucrurile lumii acesteia înseamnă a te supune, de bună voie, unei fascinaţii a obiectelor. Ethosul transilvan manifestă o asemenea fascinaţie. Desigur, ar însemna să cedăm ispitei generalizărilor pripite vorbind despre o anumită sărăcie a fanteziei compensată în spiritul transilvan prin acuitatea observaţiei. Dar, un fapt e cert : „realismul" prozei transilvane se întemeiază pe acea atenţie încîntată de obiectul asupra căruia se apleacă, a omului observînd cu luare aminte „tot ce se întîmplă" în jurul său.

Copil, umblînd cu oile, Ion Pop Reteganul vede multe „prin natura cea liberă a lui Dumnezeu sfîntul.“ [18] În tainele acestei naturi e inițiat de păcurariul Ion Bunzariul, om isteț, „cel mai vestit povestaș, prin aretul Reteagului.“ [19] Bunzariul văzuse multe și știa multe. Îi plăcea să-i arate băiatului o tufă de corn ori de măceș, un plop ori un furnicar. Cercetîndu-le „cu multă băgare de seamă... răzimat în bîtă păcurărește“, făcea reflecții de naturalist popular și, pornind de la observațiile sale (conglomerat al observațiilor și reflecțiilor făcute de veacuri) pornea să povestească o „poveste adevărată“ a măceșului, plopului ori furnicilor. Păcurariul își pune întrebări cu privire la cele ale firii („Hai și vezi și tu, Nițule, îmi zise el ; hai și vezi și tu bidigănii cu minte și cu înțelepciune. Uite ici, furnicile astea merg către furnicarul cela, cele de la furnicarul cela vin spre ăsta, dar drumul cu ogașele lui cele pline de apă le stă în cale. Ce gîndești tu că vreau ele ?“ [20]) Apoi răspunde el însuși cu iscusință la propriile sale întrebări, prelungește observația sa pe un plan al basmului, al ficțiunii, pentru ca în cele din urmă să încheie cu o moralitate („— Nițule, cît îi trăi nu zgîndări în furnicare, că atunci plouă. Cu multă trudă își fac bietele furnici curțile și palatele lor, apoi omul să le strice !“ [21]) Întreg mecanismul creației epice transilvane, în opera marilor ei prozatori — Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan — se află, *in nuce*, în această fabulație pornind de la observarea unor amănunte ale firii, avînd un corolar etic, a păcurariului Ion Bunzariul.

Dar observația acestor „oameni stăpîniți de gîndul că e bine să fii om în lumea lui Dumnezeu“ — după vorba lui Slavici pe care am citat-o altă dată —, se îndreaptă mai puțin asupra firii în sine cît asupra celei schimbate de mîna omului. Nu atît „natura cea liberă a lui Dumnezeu sfîntul“ prin care îi place micului retegan să adaste cu ochii deschiși, cît natura umanizată e cea care îi atrage pe acești ardeleni. Este oarecum atracția pe care o exercită lucrurile asupra bunului gospodar. Spiritul gospodăresc al ardelenilor se manifestă în proza lor. Observăm că fascinația pe care o exercită *obiectul* asupra povestitorului transilvan poate fi subsumat, în parte unei categorii a „realismului“, unui realism pe care-l putem numi *gospodăresc*. Potrivit naturii sale, ardeleanul a fost, dealtfel, educat în acest

sens de o întreagă şcoală. Să nu uităm că una din tendinţele Şcolii ardelene (întemeiată pe o propensiune generală în secolul luminilor) a fost aceea a luminării poporului prin descrierea şi explicarea ştiinţifică a fenomenelor. Trebuie să cunoşti pentru ca să te ştii folosi de ceea ce cunoşti. Românul trebuie să *cunoască* bine lumea — şi, înainte de toate lumea sa — pentru ca să o *poată* stăpîni. Dascălii Şcolii ardelene au repetat cu încăpăţînare poveţele lor în acest sens. Ei înşişi au scris diverse lucrări de popularizare ştiinţifică. Astfel, Şincai împletea sfaturile către bunul gospodar, cu cunoştinţele utile privind universul fizic, şi cu preceptele filosofiei morale. Cărţile sale (dintre care unele rămase în manuscris) precum : *Povăţuire către economia de cîmp, Istoria naturei sau a firei, Învăţătură firească spre surparea superstiţiei norodului* — sînt cele ale unui om dornic să formeze oameni care să umble cu ochii deschişi prin lume. *Realismul gospodăresc* transilvan este rodul strădaniilor îndreptate în acest sens al cîtorva generaţii de dascăli.

Un realism pedestru, al observaţiilor naive ? Nu, desigur, chiar dacă ardeleanul se complace adeseori în relatarea cu toată seriozitatea, cu toată candoarea a lucrurilor şi faptelor mărunte, aparent lipsite de semnificaţie, banale ori triviale. Amintirile lui Blaga, din *Hronicul şi cîntecul vîrstelor,* deosebite fără îndoială de cele ale lui Ion Pop Reteganul, trădează aceeaşi viziune inocentă în fond, nesofisticată, a omului care-şi descrie lumea sa cu băgare de seamă la însemnătatea fiecărui amănunt.

Prozatorii Transilvaniei, în opera cărora se poate observa o continuitate stilistică, de la istoricii Şcolii ardelene pînă la unii scriitori moderni sînt atenţi, aşadar, la *adevărul vieţii.* Dacă una din sursele prozei lor rezidă în spiritul de observaţie al gospodarului ardelean, acelaşi spirit gospodăresc sub aspectul unei voinţe de a pune stăpînire pe obiecte îşi pune amprentele pe construcţia epică. Multă vreme frustraţi, iobagi umiliţi, fii ai unui popor „tolerat", românii ardeleni au descoperit în secolele moderne (încă în umanism şi mai apoi în iluminism) o posibilitate unică de a ieşi la lumină prin *cuvînt.* Ei au înţeles prea bine că cei ce stăpînesc *cuvîntul* stăpînesc lumea. Conştiinţa de sine au dobîndit-o prin accesul la cuvînt, la cultură.

O încredere naivă, patetică, în Cuvînt, răzbate în cuvintele propovăduitorilor emancipării ardelene. Cuvîntul este *învățătură firească* spre luminarea omului. Descrierea unei lumi — socot blînzii fanatici ai vechiului Ardeal — va da putință acestui popor oropsit să pună stăpînire pe lumea care de drept îi aparține. Punctul de vedere al lui Slavici, Agârbiceanu și Rebreanu nu este bineînțeles acela al unor cuceritori de noi tărîmuri. Nici unul nu explorează zone încă necutreierate ale lumii, vieții ori sufletului. Cu toții însă vor să pună stăpînire pe *lumea lor*. Literatura lor pornește de la o frustrare originară, și de la voința de a o depăși.

Vorba i-a fost dată omului, socoate ardeleanul, pentru a face cu ea o lume. O lume nu a vorbelor, ci o lume a adevărului și a mai-binelui. Cînd povestește, scriitorul transilvan evită grațiile estetice. Cum spuneam, în încercarea de tipologie regională, pentru prozatorul ardelean, estetismul (cu realele ori aparentele sale facilități, cu — pentru el — insuportabila-i detașare ironică, cu acel „n-are nici un Dumnezeu" al său) a fost și va fi mereu „lucrul dracului". Ardeleanul are credința cuvîntului mîntuitor. El e dascăl și profet (ceea ce, în fond, e tot una). Dacă povestește istoria neamului său (ca și Micu, ori Șincai, ori Maior) o face pentru a-și clădi neamul pe o temelie și între ziduri de cuvinte drepte.

7. ION CODRU DRĂGUȘANU ȘI PROFETISMUL TRANSILVAN

Este oare o tragedie ori o ironie a istoriei care a afectat multe din operele cărturarilor Ardealului, făcîndu-le să zacă vreme îndelungată, necunoscute, în umbră, să iasă la lumină abia atunci cînd ele își pierduseră ceva din caracterul lor novator, am putea spune din alura lor profetică. Căci omul cuvîntului din Ardeal, mai ales prototipul său exemplar este înzestrat cu o *natură profetică*. Prin această natură înțelegem un mănunchi de calități și tendințe ale spiritului, precum credința în mandatul spiritual cu care un om poate fi investit, credința în autoritatea cuvîntului, dorința de a purta un mesaj mergînd și luminînd poporul, de a-i învăța pe alții, îndreptîn-

du-i pe căile adevărului şi dreptăţii, de a tălmăci cuvîntul Domnului sau orice alt cuvînt (al Istoriei îndeosebi) investit cu o aură sacră, de a vedea în viitor profilîndu-se şi împlinindu-se destinele neamului, eclesiei sau omenirii. Se nasc şi în Transilvania profeţi nu mai puţin decît în Galileia. Ei au fost ori profeţii rigorilor ascezei şi răzvrătirii : braşoveni, sibieni, blăjeni ori clujeni, moţi sau secui, ori au trebuit să-şi ia desaga în spinare şi să se mute în altă ţară, devenind (căci erau răzbătători, tenaci pînă la încăpăţînare, cumpătaţi pînă la asceză şi arzători cu o flacără puţin strălucitoare dar densă) devenind descălecătorii acelor ţări. Au plecat, astfel, unii spre Moldova, ori spre Ţara Românească, alţii spre Ţara Ungurească spre, Austria şi Germania şi în lume. Dacă ardeleanul de mijloc se urneşte greu, îi e teamă de forfota metropolei, ardeleanul profet întemeiază cetăţi şi ţări, merge să se culce în sarică şi cu capul pe desagă sub Columna lui Traian.

Dar profetul adevărat, prin cuvîntul pe care-l propovăduieşte, acţionează asupra timpului său, chiar dacă mesajul pe care-l poartă va să se împlinească în viitor. Or, din nefericire, rar dascăl-profet ardelean care să fi găsit audienţă deplină în timpul său. Multe din operele umaniştilor, mai apoi ale cărturarilor Şcolii ardelene au rămas pînă în zilele noastre manuscrisul lor original, nici măcar răspîndite — asemenea scrierilor din Evul Mediu — prin copiere. Cea mai de seamă operă a poeziei române la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea, *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu (ca să nu vorbim despre alte scrieri ale aceluiaşi, publicate abia în zilele noastre) a intrat mult prea tîrziu în circulaţia publică, fiind tipărită (în prima ei versiune) în 1875—77. Pierderea *momentului istoric* poate fi fatală receptării unor opere. Asemenea gravelor lucrări ale magiştrilor ardeleni, care şi-au pierdut *actualitatea,* neînrîurind tocmai pe aceia pe care erau menite să-i înrîurească, fiind publicate prea tîrziu, o scriere mult mai puţin gravă, *Peregrinul transilvan sau Epistole scrise den tiere straine unui amicu în patria de la anulu 1835, pana inchisive 1848,* a apărut la Sibiu, tipărită „şi în provedietura la S. Filtsch" în 1865, îndepărtîndu-şi cititorii prin limba şi ortografia sa rebarbativ latinizată. „Ceea ce sperie şi descurajează pe cititorul *Peregrinului transilvan* al lui I. Codru Drăguşanu (1818—

1884) este limba transcarpatică şi latinizată" — spune, printre alţii, G. Călinescu, după ce Nicolae Iorga vorbise, în prefaţa la ediţia din 1910 a *Peregrinului,* despre „capriciile filologice din Ardealul acelui timp" [22] care au făcut ca această carte să nu se poată citi. Dar au mai fost şi alţi scriitori ardeleni ai timpului care s-au dedat la asemenea „capricii filologice" abuzive, fără să rămînă necunoscuţi. Erau, e drept, membri ai Academiei Române, iar operele lor — îndeosebi filologice — erau scrise tocmai spre justificarea acestor „capricii". Dar Ion Codru Drăguşanu, cunoscutul autor al *Peregrinului transilvan,* cum scrie autorul necrologului publicat în *Familia* [23], era un scriitor mai puţin ilustru. Genul însuşi al scrierii sale (care de fapt, ar fi trebuit să atingă un public mai larg) o condamna. „Epistole" relatînd „unui amic" despre călătorii făcute cu douăzeci-treizeci de ani în urmă ! De fapt, pînă în zilele noastre, ori de cîte ori un critic ori un istoric literar se va apropia de Codru Drăguşanu şi de *Peregrinul* său, va pretinde că-l „reînvie", îl „deshumează" pe autor odată cu repunerea în circulaţie a operei sale. Dar aceasta este soarta tuturor acelora a căror operă a fost — pentru un motiv sau altul — anacronică. Ei nu şi-au avut niciînd *timpul* lor. De aceea trebuie mereu reînviaţi.

Natura profetică este, dealtfel, violent anacronică. Profetul este îndeobşte, un mare potrivnic al timpului său, gătind timpurile viitoare. În aparenţă nimic nu trădează, în caracterul lui Ion Codru, fiul lui Adam Plăieşu-Codru din Drăguş pe profetul transilvan. El nu ne apare deloc drept fanaticul unei idei, nici nu se simte investit cu o sfîntă misiune. Dimpotrivă, cum vom vedea, inteligenţa sa larg deschisă spre realităţile din jur aparţine unei firi eminamente adaptabile. Cum vom vedea, el nu poate rezista „setei de noi experienţe". Jouisseur mai curînd decît ascet, cinic, cum se lasă definit odată de vodă Alexandru Ghica („Şi în adevăru-s cinic cît se poate, numai studiul mă interesează, alte nemica", Codru Drăguşanu nu pare să facă parte din familia *profeţilor ardeleni.* Nu este el mai degrabă un mic aventurier, o făptură care şi-a trăit romanul picaresc al vieţii cu luciditate ironică şi cu sensibilitatea unui om care preferă deliciile spectacolului oferit de lumea întreagă, bucuriilor mai severe, mai înalte ale acţiunii de transformare

a acestei lumi ? Ni-l imaginăm ca pe un *picaro* transilvan peregrinînd prin Europa, fiul unui, „boier plugar de frunte în Drăguş". Şi într-adevăr, iată-l mărturisind despre sine, ca şi eroul lui Lesage, cu o ironică comiseraţiune : „Spunîndu-ţi de alte persoane şi lucruri, să nu mă uit şi pre mine biet. Am schimbat patru meserii şi-s la a cincea. Mă tem că ca Gil Blas de Santiliana, a cărui istorie tocmai o cetii, sunt ursit a le lua toate în revistă. Fie, ducă-se ; m-am deprins cu pacienţa, nu pre-mi pasă." Un om care se recunoaşte pe sine în Gil Blas, identificîndu-şi existenţa cu aceea a unui erou picaresc, se află la antipozii destinului grav al unui cărturar-profet.

Şi totuşi, din paginile *Peregrinului transilvan* răzbat sonurile vocii „profetului" ardelean. Patosul paşoptistului apare în vehemenţa cu care înfierează moravurile, stările de lucruri din Ţara Românească. „Ţi se sfîşie inima văzînd într-o ţară aşa de bună, cum e România, viaţa umană în stare aşa de mizeră." Roma o priveşte cu ochii celui ce a crescut în cultul Cetăţii eterne, care o vede în decadenţa ei prezentă cu o sfîntă indignare. Deşi declară că pe el îl interesează doar „Roma antică" pe care „nice visasem a o vedea oarecînd", nu se poate să nu considere Roma modernă. Iată-l întristîndu-se la spectacolul pe care-l oferă „faimosul For Roman, sufletul Romei de oarecînd", care „azi se cheamă Cîmpul Vacilor şi pre lîngă rostrele şi azi subtistinţi, pasc în adevăr caprele şi viţeii". Profetul judecă şi condamnă prezentul dintr-o perspectivă ideală, a unor origini pure, confruntînd timpul cu eternitatea. Cetatea temporală pe care o priveşte nu este aceeaşi cu Cetatea eternă pe care o vede. „Aceasta e Roma de care tremura lumea pînă în terminii Osiei ? Nu e Roma ! Acest deşert e mormîntul Romei, e cadavrul ei şi locuitorii de azi sunt viermii ce-l rod în toată puterea vorbei !"

În asemenea clipe „Peregrinul transilvan" nu mai e turistul curios, amator de pitoresc (pe care ar fi putut să-l încînte tocmai spectacolul caprelor şi viţeilor păscînd printre blocuri, prăbuşite, de marmură) ci profetul ardelean înălţîndu-şi glasul cu fervoarea profeţilor Israelului : „Pînă cînd, Doamne, vei lasă viţa omenească în occidinte şi oriinte să pătimească ?"

L-am lăsat pe Ion Codru Drăguşanu în vîrful columnei lui Traian, după ce a urcat o sută optzeci şi cinci de „grade"

tăiate în marmură pre dinăuntrul columnei, ce formează o scară spirală. De aici, el contemplă Roma, transportîndu-se totodată în cuget pe culmea Bucegilor de unde i se înfăţişează „ca viziuni provinciele Daciei noastre."

Dacă putem vorbi despre o ideologie specific transilvană, ideea despre un sistem de reprezentări — imagini, credinţe, mituri, idei — care exprimă raportul trăit şi gîndit al omului transilvan cu lumea, această ideologie are undeva, într-un centru simbolic al ei, Columna lui Traian. Centru ideal de pe care se poate contempla Urbea şi Orbita universală, precum şi lumea mai mică, dar esenţială, a Daco-Romaniei. Făcîndu-şi pelerinajul lor la Roma, cărturarii Ardealului — printre care dascălii Şcolii ardelene s-au închinat cu toţii în acest *loc cultic,* la ceea ce considerau ei a fi atestatul originii nobiliare a poporului român. În *Hronica Romanilor,* la anul 113, Gheorghe Şincai are grijă să noteze că, în acel an, senatul roman a ridicat în cinstea lui Traian „o columnă foarte minunată în mijlocul piaţului celui de dînsul făcut..." şi istoricul adaugă : „Eu însumi mai adeseori am privit la columna aceasta..." [24] Probă vizibilă a romanităţii poporului român, Columna este pentru aceşti cărturari un document doveditor al continuităţii. Astfel, Ion Codru Drăguşanu observă dacii „ antecesarii noştri" înfăţişaţi în basoreliefurile de pe Columnă, „ale căror figure şi acutraminte par a fi ale Ţuţuianilor transilvani din zilele noastre." Ciobanul din Ardeal continuă să poarte trăsăturile şi veşmintele dacului.

Cărturarii noştri s-au recunoscut pe sine şi poporul din care făceau parte, la Roma. Conştiinţă glorioasă a identităţii cu trecutul, dar şi conştiinţă a mizeriei prezentului. Contrastul între Roma antică şi cea modernă îi oferă lui Ion Codru Drăguşanu imaginea contrastului între gloria strămbunilor şi decadenţa daco-romanilor din secolul al XIX-lea. „Cugetarăm la lepra ce au cuprins poporul roman în Italia şi ronia ce suge şi stoarce sudoarea poporului daco-roman : iobăgia, claca, boierescul, robota, una şi aceeaşi plagă cu patru numeni barbare, apoi estrema mizerie şi abjecţiune în care vegetează. O, decadenţă ! o calamitate ! o, tristă realitate !" Numai plasîndu-se în centrul ideal al aspiraţiilor lor, reprezentat prin Columna lui Tarian, Ion Codru Drăguşanu şi cărturarii Ardealului pot mă-

sura distanţa care separă realitatea social-istorică a poporului român din epoca lor de posibilitatea ideală pe care o visau pentru poporul lor.

Aşadar, Columna lui Traian prilejuieşte reflecţii pe cît de luminoase privind trecutul, pe atît de amare privind prezentul. Dar, am văzut că Ion Codru Drăguşanu are într-însul ceva din natura profetică a dascălului ardelean. De aceea el vede în viitor profilîndu-se posibilitatea unei resurecţii a poporului dacoroman din abjecţia prezentului. Viziunea sa — tipică pentru aceea a profetului transilvan — este marcată de o durere dispreţuitoare pricinuită de prezent şi de speranţa întemeiată pe prestigiul trecutului. În rugăciunea sa, pe care o înalţă acolo sus, pe vîrful Columnei lui Traian, vibrează patosul bărbatului sensibil la pătimirile neamului, dar încrezător. Încît o dată, trebuie să înţelegem că întreg acest *complex al romanităţii* are la profeţii ardeleni o ardoare religioasă. Ar trebui citată întreaga rugăciune de pe Columnă a „peregrinului transilvan". Ne mulţumim cu sfîrşitul ei: „Îndură-te, părinte ceresc, îndură-te că-s şaptesprezece secli de amar, de nefericire! Îndură-te în fine, binecuvîntează-ne numai în patru seminţii, apoi, dacă nu-ţi vom merita misericordia, pedepseşte-ne de nou într-o mie şi cu supunere vom proclama dreptatea ta în eternul eternităţii." Cuvintele de pe Columnă sînt asemănătoare cu implorările lui Ieremia. Istoria pare să fie un mare tribunal în care o justiţie transcendentă judecă popoarele. Nefericirile poporului sînt date *de sus,* drept o „espiaţiune" a păcatelor străbune şi tot *de sus* vine îndurarea. În ce măsură întreaga *viziune a Columnei* are un sens cultic ne-o demonstrează gestul atît de semnificativ al lui Ion Codru Drăguşanu coborînd de pe Columna lui Traian. După meditaţia şi rugăciunea pe care le-a prilejuit spectacolul Romei privite de sus, „peregrinul" îşi încheie astfel scrisoarea sa din faur 1839: „Aşa, descinzînd de pre columnă — ierte-mă Dumnezeu şi sfîntul său apostol (I.C.D. crede că pe columnă e statuia sfîntului Pavel, pe cînd în realitate e aceea a sfîntului Petru, *n.n.*) — cu cea mai adîncă pietate şi religiozitate sărutai poalele idolului păgîn, ce înfăţoşa chipul celui mai bun principe roman, în evul de aur al imperiului universale."

Astfel îşi îndeplineşte „peregrinul transilvan" acea datorinţă pe care, socoate el „nice un adevărat român nu ar negriji, ducîndu-l soartea la acest loc sacru..."

E ciudat că un spirit atît de profund ca Nicolae Iorga, istoric obişnuit cu descifrarea caracterelor veridice ori apocrife ale unor documente, putea să considere epistolele lui Ion Codru Drăguşanu altceva decît nişte scrisori fictive, scrise mult după ce „peregrinul transilvan" şi-a încheiat peregrinările prin Europa. În Prefaţa la cartea acestuia reeditată la Vălenii de Munte în 1910, istoricul arăta că acest „călător ardelean prin Europa apuseană" care era un român „înzestrat cu cele mai bune însuşiri ale neamului nostru scria necontenit, pe rînd, din ţară, din Germania, din Franţa, din Anglia, din Italia, din Rusia, din Elveţia, de la 1835 la 1843, şi de acolo înainte, pînă la o dată pe care n-o putem şti, unui prieten de acasă..." De fapt, forma epistolară pe care o foloseşte Ion Codru Drăguşanu în relatarea călătoriilor sale este aceea a unui memoralist care se străduieşte să facă vii amintirile sale, relatîndu-le într-un prezent continuu sub forma aceasta a unei corespondenţe fictive.

Nici nu se putea un mod mai apropiat de relatare a unor experienţe trăite ca acesta. Călătorul vorbeşte în numele său, îşi permite să se întristeze, să se indigneze ori să exclame de parcă tocmai atunci ar avea motive de întristare, indignare ori bucurie. Şi-apoi, acest mod este potrivit chiar personalităţii naratorului. Ion Codru Drăguşanu, în acei ani ai tinereţelor sale pe care i-a petrecut ca un *picarò*, ca un alt Gil Blas de Santillane, avea ca trăsătură principală a personalităţii sale, ceea ce el însuşi numea setea de noi experienţe („Nu putui rezista setei de noi experienţe..."). Mai mult decît orice alt imbold, această sete îl îndeamnă să plece în lume, să apuce orice nou prilej de a face o nouă călătorie. „Sufăr de dor de ducă..." — mărturiseşte el odată. Încă din copilărie se pare că citise unele descrieri de călătorie pe care le rumegase „în cuget", iar atunci cînd pentru întîia oară se decide să-şi părăsească locurile natale, să purceadă la drum, el avea „proiectul dusorei de mult calculat."

Mărturia esenţială pe care pseudoepistolele acestui ardelean ne-o oferă, în legătură cu peregrinările sale prin Europa, este acea a unui spirit cu totul lipsit de orice complexe de inferiori-

tate. Ardeleanul plecat din Drăguş, oricît ar fi de uimit în faţa monumentelor Vienei, Romei ori Parisului le consideră de la înălţimea unei umanităţi egale în măsură cu umanitatea care a creat acele monumente. El cutreieră Europa ca un european şi judecă totul în această „casă" a culturii ca unul de-ai casei.

Ce îi dădea „peregrinului transilvan" această siguranţă, această naturală superioritate a spiritului ? Mai puţin decît orice, conştiinţa originii nobiliare a familiei sale. E adevărat că nu o dată el face aluzie la această origine, la hrisoavele domneşti prin care neamul său făcea parte din „patriciatul drăguşan". Dar cum arată într-o disertaţiune pe care I. Germaniu Codru Drăguşanu o ţine la „6 Faur 1870" în casina română din Făgăraş, *O umorescă veridică,* eseu monografic asupra satului Drăguş, unind (înaintea lui Alexandru Odobescu), erudiţia şi parodia ei, pedanteria, fantezia şi umorul, toate aceste hrisoave şi „litere armale genuine, păstrate cu multă veneraţiune sub coperiş de paie de cîteva sute de ani pînă azi" [25] nu sînt decît biete urme ale unei străluciri apuse. Ion Codru pomeneşte zîmbind „egregia familie codreană" şi pergamentele ei domneşti. El ştie că realitatea este alta, că „boieria" drăguşană din care se trage este mai puţin chiar decît o amintire. De aceea îşi permite să glumească pe socoteala ei. Adevărul pe care-l ştie e altul : „Te-ai născut — îşi spune el — într-un sat din cele mai mizerabile, ai crescut într-o colibă de paie..." [26] Ceea ce îi dă sentimentul unei superiorităţi fireşti în mijlocul naţiunilor diverse pe care le cunoaşte ceea ce îl face să păstreze un calm al spectacolului detaşat în metropolele cosmopolite pe care le cercetează nu este gîndul originii aristocratice a familiei sale, ci conştiinţa demnităţii nobiliare — înainte de toate prin origine — a neamului său. L-am văzut pe Ion Codru Drăguşanu cocoţat pe Columna lui Traian şi judecînd de acolo Roma. Dar tot de pe înălţimea Columnei, a unei columne spirituale judecă el Europa întreagă. Vedem în Drăguşanu rodul Şcolii ardelene. În superioritatea sa, în degajarea firească cu care acest băiat de ţăran dintr-un sat cu „coperişe de paie" se plimbă prin Europa, întovărăşeşte un prinţ valah, girează un cabinet de lectură la Paris, e învăţător la Puteaux, devine secretarul unei familii de ruşi înstăriţi, apoi întovărăşeşte un alt

rus, pe prinţul Bariatinski din nou de-a lungul Europei, recunoşti siguranţa de sine a spiritului unui om ce se simte egalul oricărui alt om. Perspectiva „peregrinului transilvan" nu este aceea a unui provincial venit în marile capitale ale lumii. Prin educaţia dascălilor Şcolii ardelene, „peregrinul" are o înaltă conştiinţă a demnităţii sale spirituale. De aici lipsa de complexe, de aici acuitatea judecăţii, degajarea ironică, am putea spune chiar umorul pe care şi-l permite naratorul în relatarea călătoriilor sale.

Siguranţa lui Ion Codru Drăguşanu nu derivă însă numai din orgoliul unei origini naţionale selecte — Roma —, ci dintr-o convingere legată de o altă idee susţinută cu tărie în secolul luminilor. Iată ideea în expresia lui Ion Codru : „Cu prima impresiune te faci cetăţean în lume" [27]. Peregrinul vorbea despre primele impresii ale copilăriei sale, despre micile dar hotărîtoarele experienţe ale unui băiat de ţăran. Acestea nu fac dintr-însul un om redus, primitiv, al unei comunităţi arhaice, ci *cetăţeanul lumii*. Idee aparţinînd, de asemenea, unui tezaur ideologic al dascălilor Şcolii ardelene. Într-o ţară şi într-o lume în care, cum spune Ion Codru, „funinginea patriciană cea lucie încă nu s-a măturat" [28], drăguşanul se simte egalul oricărui alt om şi, dincolo de toate izolările, rămînerile în urmă ale provinciei sale natale, judecătorul stărilor şi oamenilor din toate ţările Europei civilizate.

În această Europă, tînărul ardelean păşeşte cu toate simţurile deschise. Din nou asemenea lui Gil Blas şi a eroilor romanelor picareşti, el traversează oraşe şi ţări, cunoaşte stări sociale diverse, îşi schimbă el însuşi, parcă, identitatea — fiind dăruit cu un dar al acomodării uimitor — trecînd prin medii diferite. Acelaşi om ia coasa în mînă cînd trebuie să-şi cîştige existenţa, „în ţară", la Călăraşii-Vechi, e econom şi ţîrcovnic, ori bibliotecar la Paris, secretar „curier" prin Europa. Deşi remarcă cu umor atunci cînd devine, pentru scurt timp, „practecante la cancelul administrativ în Călăraşi" că a făcut astfel un pas pe calea „procopselei", cum se zice dincoace" [29], el nu caută *procopseala*. Din toate peregrinările sale nu se alege decît cu *esperiinţa* şi cu amintirile pe care le va transcrie.

Epicureism al unui etern diletant? Ion Codru vorbeşte o dată despre sine ca despre un epicurean. În Paris i se pare, la un moment, că a descoperit „raiul maometic". Dar acelaşi Paris i se pare, altă dată, „una den cloacele omenirii". Moralistul dintr-însul veghează. Epicureul e, de fapt, un sceptic temperat asociat cu un credincios într-o ordine morală şi spirituală. Realităţile Europei îl interesează mai curînd decît ideile ei. Fervoarea cetăţenilor parizieni care plîng şi strigă pe străzi, în ziua ceremoniei depunerii trupului lui Napoleon la domul Invalizilor îl uimeşte. Nu uită să noteze ironic, amintindu-şi strigătul „Vive l'empereur" : „Şi el mort de 20 de ani !"

Ironie a unei inteligenţe care-şi învinge tot timpul perplexităţile. *Peregrinul transilvan* al lui Ion Codru Drăguşanu este documentul des-provincializării spiritului transilvan.

8. ION AGÂRBICEANU ŞI SENTIMENTUL TRANSILVAN AL TAINEI

Între două tradiţii spirituale — cea augustiniană şi cea franciscană — Ion Agârbiceanu optează hotărît pentru a doua. Nu găsim în opera sa condamnarea naturii „bolnave". Dimpotrivă. Natura este exaltată ca un vas ales al purificărilor posibile. Dacă în *Confesiunile* sale, Augustin, episcopul din Hippo, se întorcea cu oroare asupra rătăcirilor tinereţii sale, dacă mărturisirile sale aveau caracterul unei jertfe de propiţiere, în amintirile sale, Agârbiceanu concepe întoarcerea în copilărie — în natura, în satul copilăriei — ca pe o revenire la izvoarele pure ale vieţii, ca pe o „înturnare" într-un tărîm edenic. Multe din paginile acestor „amintiri" (pagini din *Ceasuri de seară, Chipuri şi icoane,* apoi amintirile — în ultima perioadă a vieţii — *Din amintirile unui fals vînător, Din copilărie, chipuri şi povestiri, Din munţi şi din cîmpii, File din cartea naturii)* ne amintesc patosul „frăţiorului" din Assisi, care a ştiut cu o atît de candidă încîntare, după secole de suspiciune la adresa celor ale firii, să laude soarele („fratele nostru mai mare"), luna, stelele, focul, aerul, pămîntul, ba chiar şi sora noastră în timp, Moartea. Parfumul naiv, suav din Fioretti poate fi re-

cunoscut în toate aceste „chipuri", „icoane" şi „file din cartea naturii".

Ne oprim, în cele ce urmează, asupra cîtorva pagini din *Amintirile* lui Agârbiceanu, volum publicat în anul de tristă amintire, 1940. Zăngănitul armelor, vacarmul sinistru al acelui an au acoperit cu totul vocea domoală a povestitorului ardelean. Cartea nu s-a bucurat atunci de aproape nici o audienţă şi aşteaptă, încă, să fie retipărită.

Trebuie să remarcăm, înainte de toate, tonalitatea acestei cărţi. Domină tonurile unei voci bătrîneşti. O surdină aproape continuă înăbuşă sunetele : vocea povestitorului (travestit cu această ocazie într-un bătrîn judecător, pensionar, dezabuzat) este aceea, blînd-melancolică, a senectuţii. Trădîndu-şi adevărata identitate, naratorul fictiv, „judecătorul", se exprimă pe-alocurea cu mansuetudinea eclesiastului. Niciodată Agârbiceanu n-a fost ceea ce se cheamă un răzvrătit. Dacă „judecătorului" (ca şi preotului care era de fapt) i-a fost dat să pipăie „boale şi rane ale duhului", acestea l-au îngrozit mai mult, cu privire la „posibilităţile de bine şi de rău care sînt înrădăcinate în fiinţa" omului, decît l-au îndemnat la luptă pentru stîrpirea lor. Nu răzvrătire, ci blîndeţe. Acest duh al blîndeţii pe care îl proclamă naratorul din *Amintirile* este semnificativ nu numai în ce priveşte statutul moral pe care el îl adoptează, în raporturile cu semenii săi, ci şi în ce priveşte relaţia estetică a observatorului cu lumea pe care o reprezintă. „Tîrziu de tot — mărturiseşte naratorul în *Amintirile* — am înţeles şi eu că nu răzvrătirea e leacul împotriva realităţii, ci înduioşarea, bunătatea şi mila pentru neputinţele noastre ale tuturora şi năzuinţa sinceră de-a pricepe slăbiciunile omului şi a le lecui după putinţă." Această atitudine simpatetică presupune participarea, refuză detaşarea obiectivă. Ea privilegiază valorile patetice, conferind afectelor duioase un prestigiu estetic.

Emoţiile aparţinînd unui registru minor nu exclud, în aceste amintiri, un cert primat al senzorialului. Agârbiceanu vădeşte o acută sensibilitate, o stare de veghe excepţională a simţurilor. El notează, cu o fineţe care revelează un sensual ascuns sub faldurile sentimentelor, îndeosebi senzaţii olfactive. Gama este bogată, sfera odoratului este întinsă şi diversă. Iată cîteva din aceste mirosuri de bună mireasmă pe care le sesizează şi în-

seamnă cu voluptate : parfum al „fînului mirositor presărat pe zăpada proaspătă", „mireasma caldă a făinei proaspete", hainele „miroseau ca grămada de lemne verzi, de vîrfuri, din fundul curţii", mireasma evanescentă, subtilă a „unor flori mirosite de mult", mirosul de busuioc uscat de la grindă, „aroma florilor de cîmp şi a copiilor", „mireasma de calapăr, celit şi de busuioc". Povestitorul ştie : „că o şură plină de fîn, sau o claie începută, e un muzeu de miresme de flori şi ierburi uscate şi adieri de biserică tămîiată". Într-un asemenea muzeu al aromelor (nimeni nu l-ar bănui pe Ion Agârbiceanu de estetism şi n-ar risca o apropiere a acestor simfonii olfactive de acelea regizate de rafinat-decadentul Des Esseintes al lui Huysmans), interpretările şi sintezele cele mai ciudate se produc spre mai marea satisfacţie a celui care îl gustă. Astfel, iată o remarcă în care subtilitatea senzorială se aplică asupra unor materii de frustă rusticitate : „Dar nici mirosul zăpezii, nici al fînului nu se nuanţează cu adevărat decît după ce se pune gerul şi zăpada îngheaţă tun, cîntînd cu zeci de glasuri clare supt opincă ! Atunci mirosul zăpezii se supţiază, devine pişcător, tare, iar al fînului e mai puternic." La margine de pădure, îndeosebi efluviile mirositoare devin agresive, ameţitoare. E mireasma vegetaţiei sălbatice, a urzicilor şi bozilor. Pe cînd „urzicile neculese, nemîncate de nime, creşteau mari, dese, grase, puternice şi la fiecare adiere a vîntului îşi trimiteau mirosul pişcător pînă departe", în schimb, cele „moarte", ale căror perişori nu sînt veninoşi — „au o mireasmă mai potolită, mai dulce şi înfloresc în potire mici, albe şi roşii, în cari intră pe jumătate albinele, ţinîndu-se bine cu picioarele de dinapoi". Mirosul bozilor, al izmei se ia la întrecere cu cel al urzicilor. În pădure „miroase a ceară proaspătă şi a tămîie" (remarcăm la prozatorul ecleziast frecventele asociaţii bisericeşti).

Aici, fiecare frunză îşi are aroma sa. Cunoaştem, după miros, frunza de stejar, de fag, de arţar, de carpin. Vara, lanurile răspîndesc valuri de mirosuri ; din porumbişte se înalţă o mireasmă sărată. Cînd o aduce mai întărită, o boare nevăzută, „simţeai miros tare de sălbăticiune". Nu pot fi enumerate toate aceste varietăţi ale „muzeului" de miresme (mai vast decît celebra şi artificioasa „orgă de mirosuri"). Toate cele ale firii îşi au mirosul lor, care se mai diversifică după ceas şi

anotimp şi relaţia olfactică în care intră zăpada care se topeşte nu miroase la fel cu cea întărită, care scîrţîie sub opinci. Dealtfel, nu numai cele ale firii ci şi cele făurite de om îşi au feluritele miresme. Astfel, cînd pornesc caii, naratorul simte în nări un „miros sărat de curele". Infinită varietate a mirosurilor. Între acestea şi diversitatea lumii şi a vieţii, raportul este direct şi imediat sesizabil. „Fiecare cu mireasma lui. Varietatea vieţii e fără de margini" — recunoaşte Agârbiceanu prin intermediul naratorului său fictiv.

Ne-am oprit asupra acestui aspect aparent secundar al „amintirilor" prozatorului pentru că el revelează, printre altele, caracterul eminamente senzorial al universului din ficţiunile sale, ca şi aplecarea sa spre anumite voluptăţi sensuale care vădeşte — în pofida tuturor rezistenţelor spirituale dintr-însul — un anume estetism inconştient şi, desigur, bine temperat.

Dar toate aceste elemente ale unui univers senzorial ne conduc, de asemenea, spre o altă constatare, mai ales atunci cînd le opunem unei apetenţe, mult diferite, a povestitorului ardelean, aceea (ce ţine, dealtfel de o tradiţie subiacentă a spiritului transilvan) a depistării unei sau unor *taine*. Pe cît de concrete în zemoasa lor carnalitate sînt toate acele ierburi şi jivine din spaţiul ficţiunilor memorialistice ale lui Agârbiceanu, pe cît de placentare sînt notaţiile sale de realiile surprinse în cea mai materială materialitate a lor, pe atît de evanescente apar lucrurile şi făpturile din acest spaţiu, atunci cînd naratorul le priveşte, „sub pecetea tainei".

Să considerăm mai de aproape această prezenţă a tainei în *Amintirile* lui Agârbiceanu.

Putem vorbi despre un sentiment al tainei, ca o înfiorare în faţa necunoscutului, fior pe care l-am putea numi metafizic dar care nu se exprimă, în textele povestitorului, prin speculaţii, dacă nu prin cele, simple, identice cu o simplă exclamaţie nedumerit-tulburată a unui spirit deloc dispus spre complicate meditaţii filosofice. Astfel, odată, naratorul din *Amintirile* contemplînd, din mersul carului, lanurile întinse mustind de viaţă, pîrguindu-se sub soare (peisaj afectiv amintindu-ne pe acela din *Vara* lui Coşbuc), se întreabă : „Era un dar al cerului sau al pămîntului ? Sau năştea din sărutarea cerului cu pămîntul ? Un fior îmi trecu prin suflet : în ce

tainã nepătrunsă plutim şi sîntem ?" Sentimentul tainei exprimat sub forma aceasta ingenuă se suprapune senzaţiilor pe care natura agrestă i le oferă povestitorului şi pe care acesta le notează concomitent cu „înfiorarea" în fraze de o densă concreteţe. „Taina" este asociată, rezultă — s-ar putea spune — din trăirea directă, prin simţuri, din observarea lanurilor de porumb luminînd „într-un verde grav, întunecat", a pămîntului reavăn încă, a buruienilor năpădind firele de porumb, a miresmelor sărate ridicîndu-se din ele, a grînelor înspicate, a grăunţelor plămădindu-se în învelişul lor verde şi ţepos ş.a.m.d.

După cum toate îşi au, pentru narator, mireasma lor, tot astfel toate îşi au taina lor. Acest mister al lucrurilor care constituie oarecum faţa lor de umbră apare, în mod paradoxal, odată cu prezenţa lor materială. E adevărat că, de obicei, sentimentul tainei se manifestă în contact cu o absenţă : cu lipsa luminii, a fermităţii, a certitudinii. Agârbiceanu face mărturisiri în privinţa temerilor obişnuite sau mai puţin obişnuite ale copilului, adolescentului, sau omului vîrstnic. Teama de distanţe, de depărtări, de abisul dintre lucruri. De aici, în parte, admiraţia pentru tăria ţăranilor. „Ei au aruncat puntea care suprimă distanţele." De aceea : „poate ei sînt cei mai înţelepţi fii ai pămîntului". Tot astfel sînt temerile de noapte, de singurătate, de „nimic". „De nici o realitate nu ne înfricoşăm în lume atît de tare ca de *nimic*. Poate de aceea ne temem şi de moarte, de nimicul ce-l presupunem în ea, în împărăţia ei. Poate aceasta e firea sau legea fundamentală a fiinţei vieţuitoare conştiente, să aibă oroare de nefiinţă." Din nou o tentativă mai mult jaculatorie, de a exprima rezultatul unei meditaţii. Dar, nu acestea sînt momentele în care *taina* devine cu adevărat prezentă în textele lui Agârbiceanu. „Judecătorul" său (care e mai curînd un preot travestit) nu excelează în aceste reflecţii. El pune mult mai bine în lumină acel sentiment foarte ardelenesc al tainei (avînd mai vechi rădăcini populare) prin sugerarea lui indirectă decît prin declararea sa făţişă. Iată ce spune Ilarie, un ţăran bătrîn : „Mie-mi pare că prea ni se amestecă viaţa cu a celor duşi dintre noi, oameni, dobitoace ori chiar lucruri. Îmi aduc aminte, bădiţul meu, ce pustiu a năpădit ograda şi grădina noastră după ce a ars şura cea veche. Toate lucrurile între cari am trăit duc cu ele, cînd nu

mai sunt, o parte din sufletul nostru." *Sunt lacrimae rerum.* Acesta este, dealtfel, titlul unui capitol din *Amintirile* lui Agârbiceanu. Ca şi lucrurile de făpturi, acestea sînt legate între ele prin tainice legături. Umbra strămoşului Pavel e de mult pierdută în noapte, dar urmaşii îi poartă „moştenirea materială în fluierele picioarelor şi în genunchi".

Taina e tulburătoare, oamenii din satul lui Agârbiceanu se împacă însă cu ea. Moartea, de pildă, nu înspăimîntă pe nimeni. În capitolul „Într-o seară ploiasă", prozatorul prezintă un priveghi ca o scenă pastorală de gen a maeştrilor din secolul al XVIII-lea, amintindu-ne de asemenea, prin atmosferă, similar tablouri din povestirile lui Pavel Dan. „La vecini, în tindă, şedeau în jurul mesei vr'o şase bărbaţi. Lampa ardea cu o flacără mică, atîrnată în grindă. Pe masă o cană cu vin şi păhărele. Într-un colţ, o pereche de cărţi de joc, murdare, vechi. În cameră miros greu de fum, de tutun tare. Unii trăgeau din pipe scurte, roşii, alţii din ţigări groase." Nici o taină în pasta densă, foarte concretă, a acestei reprezentări. Taina a fost pusă sub obrocul realiilor, al lucrurilor, al gesturilor, al oamenilor. Iar scriitorul nu ridică nicidecum acel obroc pe care el însuşi l-a aşezat şi pe care-l descrie cu luare aminte.

El este asemenea acestor ţărani care „ştiau, prin instinct metafizic, că nu-i bine să tulburi zadarnic fîntînile adînci dinlăuntru..." Proza sa primeşte, însă, prin haloul acesta de umbre care învăluie, care pătunde, lucruri şi făpturi, o dimensiune a adîncimii.

II

1. „CÎMPIA", SPAŢIU—MATRICE

Dacă, omeneşte vorbind, e legitimă durerea pentru pierderea prea timpurie a unei făpturi atît de vii şi a unui scriitor atît de dăruit cum a fost Pavel Dan, literar vorbind regretul pentru opera *care ar fi putut să fie* nu-şi are nici o justificare. Lucrările unui artist — atît cît lasă el în urma lui — alcătuiesc opera sa, şi se judecă în sine, nu după ceea ce ar fi putut ele să devină dacă... Cele cîteva povestiri ale

lui Pavel Dan alcătuiesc o *operă* care-i legitimează pe de-a-ntregul existența ca artist și ca om. Putem visa, eventual, la aceea ce ar fi putut să fie acel vast epos, pe care se pare că-l pregătea, acel „mare cîntec al satului", *Ospățul dracului,* romanul Cîmpiei care ar fi avut „șapte frați în centru". Dar asemenea reverii sînt zadarnice. Dacă pentru Pavel Dan unele din textele, pe care ni le-a lăsat erau doar studii, materiale pregătitoare pentru o mai amplă operă visată, pentru noi ele sînt ceea ce sînt în sine, elemente ale unui univers fictiv, singurul proiectat și realizat de scriitor.

Caracterul cosmotic al unor scrieri, capacitatea lor interioară de a se organiza într-un univers constituie simptomul inițial și esențial al unei opere. Paginile lui Pavel Dan vădesc acest caracter. De aceea, spre deosebire de unele rare cazuri dilematice — precum acela al *Paginilor bizare* urmuziene — în care criticul se simte obligat, odată cu analiza unei opere, să dovedească faptul că are într-adevăr în fața lui *o operă,* textele scriitorului Cîmpiei Ardealului (printre care doar cîteva de cea mai autentică valoare artistică) alcătuiesc, în mod evident, o *operă.*

Aceasta, înainte de toate, pentru că Pavel Dan a avut darul, rar, al prozatorului care-și descoperă de la început un spațiu al său. Prin creația sa, se înscrie într-o geografie literară a țării — ca și Cîmpia Dunării de jos prin scrisul lui Panait Istrati, Marin Preda, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu —, devenind un *spațiu al fabulei.* Spațiu-matrice al imaginației. Cum a arătat Monica Lazăr, în monografia pe care i-a închinat-o scriitorului : „Postul de observare și investigare a lumii și vieții, pe care și l-a fixat Pavel Dan și pe care-l descrie cu insistență... este satul său natal, investit, complimentar, prin opera odată încheiată, cu culorile legendei" [30]. Dealtfel, scriitorul însuși avea conștiința faptului că opera sa e placentară acestui spațiu-matrice : „...cred că de la *Balade și idile* n-a mai apărut în Ardeal o carte mai ruptă de pămîntul acesta" (scrisoare citată de M. Lazăr [31]). Dar satul din Cîmpie nu e doar matrice a imaginarului ci și proiecție a sa. „Cîmpia" lui Pavel Dan e înainte de toate un spațiu fictiv și numai în subsidiar reprezentarea unui obiect geografic-etnografic. Ca și imaginarei Joknapatawpha, comitatul fictiv al operei lui Faulkner

(legat printr-un solid cordon ombilical de realitatea fizică şi morală a „sudului" american), tot astfel acestei „Cîmpii" din ficţiunile scriitorului român i se poate trasa o hartă, pe care editorul şi monografistul operei lui Pavel Dan se simt deopotrivă obligaţi să ne-o ofere.

2. DEZRĂDĂCINARE SAU REMUŞCARE?

Întrucît am amintit numele lui William Faulkner, să citäm o declaraţie a acestui om care detesta marile oraşe, care — trăind un timp la Paris — a evitat cu grijă pegra literară a expatriaţilor din Cartierul latin, cu Hemingway, Dos Passos, Gertrude Stein *e tutti quanti,* şi care, ştiind prea bine unde sînt rădăcinile sale, s-a întors la Oxford-Mississipi, pentru a trăi ca fermier şi creator al „Faulkneriei". Dar, iată cuvîntul său : „Eu nu sînt decît un ţăran". Dacă îl credem pe cuvînt, el este unul din ultimii ţărani ai ţării sale. În orice caz sînt din ce în ce mai puţin scriitorii care-şi pot afirma — asemenea lui Faulkner — ataşamentul lor la o lume rurală în retragere, în acest secol al urbanizării globului. Pavel Dan era unul dintre aceştia. În povestirea plină de elemente confesive, *Zborul de la cuib,* în care istoriseşte moartea şi îngroparea tatălui său, el pune pe seama alter ego-ului său fictiv, un tînăr profesor, fiul mortului, următoarele : „Îşi dă seama că e o creangă ruptă din trunchiul puternic al satului, aruncată undeva în lume. Cea mai tare rădăcină e frîntă şi închisă acolo în sicriu." Am reamintit aceste cuvinte (cf. mai sus paragraful 3 pentru restul citatului) semnificative prin patosul lor manifest. Patos al dezrădăcinatului ? Mărturisindu-şi nu o dată — direct în unele declaraţii, mijlocit în unele ficţiuni — legătura sa cu „trunchiul puternic al satului", sau deplorînd ruptura sa de acest trunchi, Pavel Dan indica, fără doar şi poate, rădăcinile creaţiei sale. Literatură a dezrădăcinării, cum s-a afirmat de atîtea ori ? Mai curînd, cum am văzut, o literatură a remuşcării. Remuşcarea intelectualului ce s-a rupt de obîrşiile sale, le-a trădat într-un fel sau într-altul şi care simte obligaţia unei expieri, a unei reparaţii. Toţi scriitorii moderni ai satului trădează o proastă conştiinţă ca şi nevoia unei compensări. Spre deosebire

de cei mai vechi care, părăsind lumea rurală, continuă să păstreze nostalgia unui paradis pierdut, aceştia — atunci cînd sensibilitatea lor nu se „taie", iar cugetul lor nu se obnubilează îşi vor aminti întotdeauna că au asistat ca martori şi spectatori neputincioşi la o agonie, că au preferat să evadeze dintr-o lume care se scufunda şi care va continua să-i sfîşie mărunt şi sistematic, ca amintirea unei crime, în Parisul oţios al lui Faulkner, în Bucureştiul lui Goga ori Rebreanu, în Clujul ori Blajul lui Pavel Dan. Ei vor clama uneori : „de ce m-aţi dus de lîngă voi", vor încerca reparaţii oratorice, spectaculoase, aducînd „lauda ţăranului" ori „elogiul satului", dar rana va continua să sîngereze şi un glas tainic să şoptească : ai asistat la pieirea unei lumi din care ai fugit, ce ai făcut pentru ea ?

Căci Pavel Dan ştie, ca şi Faulkner — *mutatis mutandis* — mai clar decît predecesorii săi — Slavici, Agârbiceanu ori Rebreanu — decît contemporanii săi — „populiştii" maghiari, ori transilvănenii Kós Károly sau Tamási Aron, elveţianul Ramuz ori francezul Giono — că lumea satului din Cîmpia Ardealului pe care o cunoştea el, acel trunchi din care s-a desprins este minat de diverse rele. El e conştient de faptul că satul e ameninţat în însăşi rădăcina sa, că e supus unei degradări, unui proces fatal. Dacă ar fi scris *Ospăţul dracului,* marele roman al satului, acesta ar fi fost — probabil — un *thrênos,* un cîntec funerar al lumii rurale în dispariţie.

3. ISTORIA UNEI AGONII

Orice agonie e o luptă între viaţă şi moarte. Pavel Dar (asemenea altor „redescoperitori" intelectuali ai satului, în secolul nostru) are o dublă viziune asupra universului rural, derivînd din ambivalenţele conştiinţei cărturarului care a părăsit satul. Pe de o parte, acesta îi apare investit cu virtuţile autenticităţii, e lumea adevărată în care se ascunde sîmburele vieţii necunoscut lumii urbane ; pe de altă parte, acesta îi apare minat de contradicţii, e o lume mizeră, viciată, e prin excelenţă locul anti-idilic. Ataşamentul la valorile satului şi detaşarea critică purced din dubla raportare a unei conştiinţe care se condamnă pentru faptul de a se fi rupt de o realitate

originară şi care se justifică denunţînd racilele acelei realităţi în ipostazele ei degradate.

„Cîmpia", spaţiul ficţiunii lui Pavel Dan, este locul de întîlnire al unui plan atemporal, al unei umanităţi care trăieşte, aparent, conform unor coordonate perene, cu un plan evident temporal. Agonia satului arhaic nu rezidă, fireşte, doar într-o corupere a atemporalităţii sale prin intervenţia unor factori istorici-temporali. Acea seducătoare teorie, pe care Lucian Blaga o schiţează în *Elogiul satului românesc* şi o dezvoltă în *Geneza metaforei şi sensul culturii,* conform căreia satul trăieşte exclusiv într-o „geografie mitologică" şi în atemporalitate, nu se justifică sociologic. Poetul-filosof are grijă, dealtfel, să vorbească despre un sat situat într-un trecut indeterminat. „Astfel — arată el în *Geneza metaforei* — satul era situat în centrul existenţei şi se prelungea prin geografia sa nemijlocit în mitologie şi în metafizică... Satul se integrează într-un destin cosmic, într-un mers de viaţă totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic. Aceasta este conştiinţa latentă a satului, despre sine însuşi." Această conştiinţă a unui destin cosmic — dacă vreodată a existat fie şi în stare latentă — s-a modificat prin intervenţia unor factori ce integrau satul într-un destin istoric. Dar, repetăm, nu numai coruperea atemporalităţii satului prin temporal a provocat descompunerea satului arhaic. Asistăm, de fapt, la o lume care îşi pierde organicitatea sa. Scriitorii moderni ai satului au surprins, din diverse unghiuri, istoria unei agonii, prin devitalizare, prin denaturare. Dacă oraşul triumfă asupra satului, aceasta nu e victoria istoriei asupra anistoricului cît şi a civilizaţiei abstracte asupra unei culturi organice.

În ansamblul ei, lumea rurală pe care ne-o înfăţişează Pavel Dan nu este anistorică, deşi e afectată de un imobilism istoric. Unele din naraţiunile sale pot fi localizate în timp. E evident că acţiunea din *Urcan bătrînul,* din *Îl duc pe popă* ori *La închisoare* se referă la epoca dinaintea sau din timpul primului război mondial. Valer, nepotul bătrînului Urcan, s-a întors din catane, de la *Kadetschule,* iar pe părintele Mare Gheorghe îl ridică jandarmii unguri la „mai bine de doi ani" după izbucnirea războiului din 1914—1918. S-ar părea că şi alte istorisiri au fost construite din elemente ce aparţin unei epoci revolute, avînd la bază povestiri ale bătrînilor satului. Dar

universul rural din literatura lui Pavel Dan (cu excepţia nuvelei *Iobagii*) pare lovit de o anumită *atonie istorică*. Istoria n-a pătruns încă, cu adevărat, în sat. Nu există o deosebire netă între viaţa rurală dinainte şi de după primul război mondial, aşa cum apare ea în aceste nuvele. Pe povestitor nu-l preocupa într-atît evenimentul localizabil istoric, cît un substrat uman, o zonă a gesturilor intemporale.

Construindu-şi universul său fictiv, Pavel Dan se concentrează îndeosebi asupra unor aspecte ale procesului agonic care afectează lumea rurală. Satul şi-a pierdut organicitatea, socoteşte el, pierzîndu-şi, printre altele, „credinţele". Ştim că desacralizarea nu este un proces modern. El este cunoscut chiar şi în timpurile străvechi în care mitul era activ. Într-un studiu remarcabil din *Stilstudien*, Leo Spitzer cercetează fenomenul stilistic al „gramaticalizării". Termeni care aveau o înaltă valoare cultică, desemnînd realităţi sacrale, se degradează prin uzaj, devin simple formule goale, particule de utilitate pur gramaticală. Vocabule sacramentale se preschimbă, prin corupţie, în cuvinte sacrilege, în simple injurii, apoi devin banale interjecţii ce nu răspund decît unor impulsuri de umoare afectivă. În lumea ficţiunilor lui Pavel Dan, *desacralizarea* şi, consecutiv ei, această gramaticalizare a locuţiunilor altă dată sacre este foarte înaintată. Dar fenomenul care din punct de vedere estetic este remarcabil intuit de scriitor şi proiectat în prozele sale, este acela al răsturnării ritului în trivialitate, al dizolvării tragicului în grotesc, al conjuncţiei bocetului cu batjocura.

4. SPECTACOLUL ORGIASTIC AL RĂSTURNĂRII RITULUI

Să considerăm mai de aproape *spectacolul* care constituie punctul central, revelator al viziunii lui Pavel Dan, spectacolul unei lumi desacralizate, în care au mai rămas la suprafaţă sub forma unor „superstiţii" ori a riturilor convenţionale, anumite gesturi arhaice, degradate, trivializate prin golire interioară, gata să treacă în contrarul lor. Să urmărim răsturnarea riturilor în batjocură, substituirea tragicului prin grotesc, înlo-

cuirea lacrimilor prin rîs în acele scene de *„comîndare", înmormîntare,* în care universul lui Pavel Dan se revelează, în agonia sa esenţială, prin *spectacolul orgiastic.*

Miturile, credinţele arhaice, antropologia ca şi o metafizică „sălbatică" (în sensul dat de Lévi-Strauss cuvîntului) au considerat întotdeauna pragul existenţei ca şi limita ei finală drept situaţii de criză. Naşterea şi moartea : dublă ocazie pentru ca existenţa să-şi atingă adevărul ei cel mai profund şi, totodată, ca existenţa să se piardă pe sine, să se înstrăineze cu totul de sine. Căderea în existenţă, ca şi ieşirea din existenţă descoperă adevărul şi minciuna (sau neantul) existenţei. De aici, înconjurarea acestor prilejuri supreme cu toate semnele *patosului* (căci adevărul naşterii sau morţii e patetic), dar şi cu cele ale *măştii* (căci naşterea şi moartea par tainic-mincinoase). Spectacolul ambivalent al naşterii şi morţii în lumea desacralizată a satului prezintă, deci, o împletire a bocetului cu batjocura, a patosului înalt cu trivialitatea. Se pare că o asemenea ambivalenţă a spectacolului ritual este arhaică, aparţine celor mai vechi straturi ale culturii. Ea nu este un rezultat al agoniei acestei lumi arhaice. Desacralizarea (sau gramaticalizarea) e un fenomen permanent. Concomitent, încă, cu secarea riturilor, cu degradarea gesturilor se produce, în timpurile străvechi, o umplere a lor. În condiţiile sociologice ale satului din timpurile moderne, procesul e univoc, desacralizarea mergînd paralel cu agonia lumii rurale arhaice.

Se pare că Pavel Dan a intuit importanţa, dacă nu şi întreaga semnificaţie a acestui proces. Exegeţii săi (printre care îndeosebi, Monica Lazăr şi Cornel Regman) s-au oprit cu pertinenţă asupra prezenţei obsesive a ritualului înmormîntării în nuvelistica sa. Aceasta nu înseamnă, fireşte, doar o simplă investigare folclorică, o reprezentare a unei realităţi etnografice. Spectacolul care apare nu o dată în textele prozatorului are pentru el o valoare revelatoare privind existenţa umană.

Să analizăm, din această perspectivă, nuvela *Priveghiul.* Moartea lui Toader, ţăranul umil şi muncitor, chinuit de nevastă şi fată, ca de două harpii, este prefigurată, anunţată, la începutul povestirii prin cuvintele unui bătrîn cîrciumar ungur. Acesta e cocoşat, deci e „însemnat", e purtător de semn fatidic, conform unor credinţe populare azi devenite superstiţii. Figură

de înţelept, monstruos, pe cît de oribil pe atît de ridicol, cîrciumarul are într-însul ceva extrauman ; el *„aduce a om"*. Dar iată portretul său : „Cîrciumarul sufla greu, posăind, ca un foi. Cum sta cu cocoaşa rezimată, nevăzîndu-i-se picioarele, jumătatea de jos a trupului fiindu-i acoperită de tejghea, părea un animal diform, aşezat pe masă. Doar capul mic, lipit de trup fără ajutorul gîtului, ochii şterşi şi nasul străbătut de vinişoare aduceau a om." Acest monstru e o făptură cu rol psihopomp ; e lva îndrepta (fără să ştie) drumul lui Toader spre moarte. Într-adevăr, cum îl vede pe acesta lîngă tejgheaua lui bînd un pahar de vinars, face o asociere între ţăranul trudit din faţa lui şi socrul acestuia, chinuit şi el de muiere. Îi şi spune : „Io cunoscut pe socru-to. Fost vecini. Re muiere vut la el. Atîta necăjit că vomul musai închide în casă şi dat foc. Luvat funie şi mers la pădure se spînzure." Cuvintele cîrciumarului constituie o prefigurare, un semn, un îndemn. Drumul spre casă al lui Toader după această convorbire a sa cu cîrcimarul este drumul său din urmă. Semnele premonitorii apar fără să fie bănuite, ştiute. Ţăranul se simte, deodată, desprins de toate. „Se gîndi că şi-a uitat afară, în curte, carul cu sacii de făină. Gîndul îi trecu pe dinaintea minţii ca un străin, neluat în seamă. Parcă ar fi fost vorba de altcineva, nu de casa lui." Mai apoi se opreşte nehotărît, „cu haina pe mînă, cu funia după gît". Despre acestă funie nu ni se vorbise pînă atunci. Ea apare, parcă ar fi o *repetiţie* a actului săvîrşit de socrul sinucigaş („luvat funie"). În sfîrşit, cînd ajunge acasă, în curte, lîngă fîntînă, e fulgerat de o privire străină. E chipul său răsfrînt de apa fîntînii. Moartea sa — cu voie sau fără voie — ascultă de un îndemn mult mai adînc. Într-o vedenie finală, înainte ca piciorul să-i lunece pe piatra de lîngă fîntîna fără ghizduri, îi apar ochii verzi ai cîrciumarului psihopomp, ca un îndemn suprem. Înainte de moarte, scriitorul remarcă într-o admirabilă secvenţă încremenirea lumii. „Toader n-auzea şi nu înţelegea nimic. I se părea că e linişte adîncă. Că salcîmii, casele şi satul întreg e împietrit de vrerea lui Dumnezeu. În mijlocul acestei lumi moarte sta el, atîrnînd de cumpăna fîntînii, cufundat în suriul amurgului."

Dar *spectacolul* începe abia acum, după moartea acestui „supus şi obosit rob al pămîntului". Spectacolul implică apariţia *multitudinii, a poporului.* Sătenii se adună la casa mortului oferindu-şi spectacolul comiseraţiunii şi, totodată, al batjocurii. „Priveghiul" este o acţiune rituală. Dar ritul cuprinde — chiar în forma sa arhaică — pe lîngă lamentaţia celor îndureraţi, un rîs nu mai puţin ritual. Întrucît riturile şi-au pierdut, în mare parte, conţinutul şi semnificaţia sacră, ele sînt simple relicve psihologice ; amalgamîndu-se cu jocurile afectelor, ele au devenit o expresie a sensibilităţii. Această sensibilitate — în ficţiunea lui Pavel Dan — e ambivalentă, patetic-grotescă, după cum ritul originar avea o dublă faţă.

De la început, în jurul cadavrului lui Toader, scos din fîntînă, bocetul femeii sale, Todorica, are alura unei ocare : — „Tulai, Toadere, ce mi-ai făcut, mîncu-ţi mămăliga ! Toată lumea a zis că te-am bătut, dar de te-ai scula o dată, ţi-aş stinge soarele ! Nu te rabde Dumnezeu, că mi-ai făcut casa de minune !..." Scriitorul recurge, în această scenă ca şi în altele, asemănătoare, din nuvelistica sa, la o manieră a iluminaţiei brutal-naturaliste. Să nu uităm că mult hulitul obiectivism naturalist care se complace în expresia violenţei, în sordid ori macabru este mai apropiat modalităţii vizionare decît celei „ştiinţifice" a reprezentării realului. Utilizarea unor procedee naturaliste — la Pavel Dan ca şi la Liviu Rebreanu — decurge din structura *vizionară* a imaginarului la aceşti prozatori, nu dintr-un program pozitivist. Obiectele, gesturile, cuvintele sînt luminate strident, în paginile cele mai dramatice ale operei lor, violenţa dobîndind o valoare estetică — mediatoare, desigur — în economia viziunii. În asemenea pagini, realismul transilvan, manifest în atenţia grijulie cu care prozatorii Ardealului — printre care Rebreanu şi Pavel Dan — urmăresc reacţiile, este mai curînd un naturalism sui-generis. Dealtfel, abia azi înţelegem în ce măsură naturalismul (chiar cel mai autentic, al lui Zola) trădează schemele, datele şi instrumentele pe care doctrina sa pozitivistă-scientistă şi le impusese, pentru a da frîu liber unei specifice aspiraţii vizionare.

Aşadar, Pavel Dan proiectează spectacolul din *Priveghiul* utilizînd procedee naturaliste. Mortul e dus de oameni în „casa dinainte", în ciuda opoziţiei îndîrjite a Susanei, fiica

răposatului („Nu-l puneţi acolo, că murdăreşte şi lasă miros"). Dar ritul, în elementele sale cele mai simple, de cinstire a mortului, trebuie îndeplinit. În jurul cadavrului se încinge o mică luptă, apa ţîşneşte din gura înecatului, ochii se deschid etc. Pe încetul, lumea adunîndu-se, se încinge un adevărat dialog între un cor şi un anticor, între cei care cinstind mortul îi ocărăsc pe cei care l-au chinuit şi-l necinstesc, de o parte, şi aceştia din urmă de alta. Preotul şi dascălul intervin cu un simulacru al ritului creştin, opunînd gravitatea ceremonială hulei. Cu plecarea reprezentanţilor cultului se încheie un act al dramei rituale şi începe „priveghiul" propriu-zis. Esenţială în scena care urmează, pagină de mare măiestrie a scriitorului, e surprinderea *indiferenţei* faţă de mort, stare neutră, din care — ca dintr-un zgomot de fond — se ridică vocile pasiunilor umane, ritualizate în bocet ori degradate în ocară, patos şi batjocuri unite, deopotrivă, în spectacolul *jocului*. În timpul priveghiului ; „Nimeni nu se gîndea la mort". Ca şi în nuvela *Ursita* în care un muribund simţindu-şi sfîrşitul se tînguie dar plînsul său nu găseşte nici un ecou în cei din jurul său — făpturi dealfel simţitoare, apropiate, nevastă şi cumnat —, tot astfel mortul e acoperit cu hainele, pieptarele şi căciulile celor ce se îmbulzeau în cameră. Ca şi în expresia populară sud-americană care foloseşte eufemistic pentru „a muri" expresia „a devenit indiferent", moartea în sat înseamnă o intrare în conul de umbră al indiferenţei. Priveghiul e, de altfel, prilej de băutură, cîntec şi joc. Se bea şi se joacă cărţi. În fond, acestea sînt formele perfect desacralizate ale ritului. Beţi, adormiţi, oamenii nu mai ştiu de sine : „altcineva cîntă prin gura lor". Rit trivializat. Descrierea micilor manevre ale ţăranilor ce-şi scot prudent bănuţii „din buzunare mari, unde pîinea se amesteca cu tutunul, din brîiele late de piele, din batistele murdare şi din pungile păstrate cu îngrijire sub cămăşi..." denotă mai puţin acuitatea privirii observatorului cît intuiţia vizionarului care-şi construieşte scena „priveghiului" privind-o în oglinda deformatoare a pateticului convertit în grotesc. Jocul însuşi, întrerupt de sudalme, la căpătîiul mortului înmormîntat între hainele oamenilor, are o alură vag sacrilegă, blasfematorie. Dar batjocura, „greaua batjocură ţărănească", atît de subtil înţe-

leasă de Pavel Dan, este şi ea — sub chipul teribil de profan pe care-l ia — o formă a ritului luat în derîdere. Deriziunea însăşi, ca şi bocetul vag ce se înalţă o clipă sînt stîrnite de prezenţa morţii, a cadavrului, înveliş indiferent al unei transcendenţe absente.

În ultimul act al spectacolului apare din nou o făptură bizară paraumană, un om din calea căruia ceilalţi se feresc „ca şi cum ar fi intrat în casă o dihanie înfricoşătoare". Ca în jocurile cu măşti celebrînd momentele mari ale existenţei umane (naştere, iniţiere, moarte) ori cosmice (încolţire, recoltă), tot astfel în *spectacolul* ficţiunii lui Pavel Dan ieşirea din rîndul celor vii a lui Toader e anunţată prin „figura" monstruos-oribilă a cîrciumarului cocoşat, şi încheiată printr-o altă figură excentrică, aceea a nebunului înţelept al satului, Şuta. Amîndoi sînt purtători de măşti animaliere : unul „părea un animal diform", altul pare „o dihanie înfricoşătoare". Amîndoi sînt stranii, excentrici, izolaţi de comunitate. Amîndoi au legături, nelămurite poate pentru ei înşişi, cu o lumină de dincolo, profetică. Ei sînt, în fond, *trimişi,* avînd în persoana lor ceva angelic (angelos = trimis), desigur într-un sens degradat, desacralizat. Cîrciumarul ungur e deasupra animozităţilor de neam („Unguri, români tot oameni sînt : la nevoie cată să se ajută"). Şuta e deasupra patimilor obişnuite ale săteanului („Era unul din acei ciudaţi înţelepţi ai satelor, cărora ploile nu le strică grîul, vitele nu le fac noroi în bătătură"). Rostul lor este de a lumina sufletele, de a scoate adevărul la suprafaţă, de a sluji — ca unelte indirecte — o dreptate supraumană.

Apariţia lui Şuta înfioară din pricina apartenenţei personajului la regnurile extraumane amintite. În ritul înmormîntării lui Toader, el este măscăriciul divinator, cel care, folosind „greaua batjocură ţărănească", joacă un spectacol final parabolic în spectacolul înmormîntării. Luînd masca inocenţei, nebuniei, îi demască pe cei vinovaţi de moartea lui Toader, respectiv pe nevastă şi fiică. Apoi desăvîrşeşte răsturnarea bocetului în batjocură, imitînd glasul certăreţ al nevestei mortului ocărîndu-şi soţul. Adevăratul ei bocet e această ocară. Rîsul care-i întovărăşeşte cuvintele, rîsul redemptor al omului care

vede adevărul restabilit, mortul răzbunat, înviat ritual — prin pseudoritul batjocurii — pentru a i se face finala dreptate, reprezintă un triumf, derizoriu firește, asupra morții.

Nuvela se încheie prin spectacolul orgiastic care trebuie să constituie finalul oricărei acțiuni rituale colective. Înfierbîntați de băutură, biciuiți de patima jocului și incitați, în cele din urmă, de cuvintele lui Șuta, nebunul înțelept, toți cei prezenți izbucnesc ca într-un delir colectiv, se împart în două tabere (neamuri ale mortului contra neamurilor nevestei) și în încăierarea dementă, ca într-o noapte valpurgică : „Omul încetă de a mai fi. Viața fiecăruia se contopi într-o masă zvîrcolitoare de oameni și lucruri." Singur Șuta se retrage, ca un înger exterminator, iar „moartea intră în casă să-i ia locul".

Am încercat, analizînd nuvela *Priveghiul* să punem în lumină mecanismul *spectacolului ritual* care, în narațiunile lui Pavel Dan, ocupă nu numai un loc central, ci constituie chiar ficțiunea-cheie a universului său imaginar. La naștere și moarte, condiția umană e deschisă spre un *dincolo*. Dar acest *dincolo* e vid, credința nu-l mai poate umple cu o realitate numinoasă. Supus unui proces avansat de desacralizare în pofida credințelor superstițioase, a riturilor practicate, „satul din Cîmpie" al povestitorului ardelean a devenit spațiul ambivalent al răsturnării riturilor în contrarul lor, al întîlnirii cultului cu profanul, al credințelor, cu trivialul. În satul ficțiunilor lui Pavel Dan, ca într-un spațiu estetic, se conjugă patosul și grotescul. Universul agonizant în care o umanitate trăiește pe limită, ca într-o țară a nimănui, între arhaic și modern, a avut fără îndoială în Pavel Dan un poet cucernic și, totodată, lucid. Reluînd, în alte ipostaze, *spectacolul* despre care am vorbit, scriitorul trăda o obsesie dar, în același timp, indica punctul nodal pe care-l aflase și pe care intenționa — încă obscur — să-l elucideze. Scriitorul își descoperise un tărîm al său, îl prospectase, începuse să clădească. Acel „mare cîntec al satului" pentru care se pregătea ar fi fost un cîntec funerar al unei lumi. Dar cîntecul său s-a curmat prea timpuriu.

5. SPECTACOLUL—JUDECATĂ

Să nu vedem, însă, în Pavel Dan doar un rapsod al „Cîmpiei", ci şi un judecător lucid al ei. Căci *spectacolul ritual* pe care-l închipuie este totodată, o *judecată*. Iar judecata implică ochi limpede şi simţ al justiţiei. Scriitorul însuşi avea şi una şi alta : ochiul celui care observă tot ce-l interesează, de la măruntul fapt comun (de exemplu : „Din cauza secetei, gurguiurile opincilor de piele de porci se încovoiaseră în sus, întărindu-se ca fierul" — *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*) pînă la delicatele pendulări sufleteşti („Era una din acele lungi şi înăbuşitoare zile de vară, cînd ai isprăvit un lucru şi mai avînd două de făcut, nu ştii de care să te apuci" — *Necazuri*) ; totodată omul şi scriitorul Pavel Dan era dăruit cu un acut simţ al dreptăţii, de unde sensibilitatea artistului deschis faptului moral. Dar nu virtuţile povestitorului, ci organizarea povestirii este cea care ne interesează aici. Or, *spectacolul* frecvent în textele prozatorului implică o sumă a raporturilor între personajele care privesc şi se fac nevăzute, judecă şi sînt judecate.

Cele două nuvele în care Pavel Dan surprinde momente dintr-o *saga* a Urcanilor — *Urcan bătrînul* şi *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* — sînt exemplare în acest sens. În ambele povestiri, neamul Urcanilor *se dă în spectacol* în faţa satului, ceea ce atrage judecata, „greaua batjocură ţărănească". Scena de scandal public (legate uneori de spectacolul ritual al îngropării) sînt evocate şi în alte texte. Astfel, în schiţa *Necazuri*, un ţăran istoriseşte despre zurba „care s-a iscat la comîndarea lui Iordan, fiul său, cînd şi-a ocărît şi azvîrlit în drum ginerele nevrednic. Tot astfel, în *Uliana*, sînt amintite bătăile pe care Costan [32] le administrează nevestei sale, precum şi reflecţiile ironice ale sătenilor. Situaţia e mai complexă în ciclul Urcăneştilor. Cele două nuvele în care prozatorul ardelean atinge limita de sus a creaţiei sale sînt construite ca nişte jocuri de oglinzi în care oamenii se văd şi se fac văzuţi. Adevărate *spectacole-judecată*.

Urcan bătrînul se deschide prin evocarea unei *priviri* cuprinzătoare. Ludovica, nora bătrînului Urcan priveşte întinderile de pămînt de departe, din culmea dealului, într-o clipă

de răgaz contemplativ. Cu poala plină de fasolea culeasă din vecini, şade ca „o pasăre mare de pradă, gata să-şi ia zborul". Priveliştea e largă, peste pămînturi spre „moşia" şi casa Urcanilor pînă departe, dincolo de linia trenului mic care străbate Cîmpia Ardealului de la Luduş spre Bistriţa. „Mare-i lumea asta, Doamne !" — reflectează femeia. Dar privirea înseamnă judecată. Judecata altora care, dacă ar fi prins-o furînd : „Hapsîni şi răi cum sînt oamenii, ar fi dus-o la primărie şi ar fi făcut-o de rîsul satelor". De aici o judecată impersonală, răsfrîntă asupra Urcanilor, a satului.

Introdusă prin spectacolul pe care şi-l oferă Ludovica (cel mai viguros dintre caracterele lui Pavel Dan), naraţiunea va continua cu un spectacol în care personajele se pîndesc, se urmăresc între ele şi sînt privite. Comedia „întabulării" e o adevărată farsă ţărănească în care fiii vor să-şi tragă pe sfoară părinţii pentru a pune mîna pe pămîntul bunicului, al lui Urcan bătrînul, cu complicitatea acestuia. Totul se va încheia printr-o „împăcare" şi, din nou, cu o scenă dintr-un spectacol ritual transformat într-o parodie burlescă : „În casa Urcăneştilor era acum pace deplină. Duminecă merseră cu toţii la biserică. Unde alături de cuscrul Triloiu, Simion, îmbrăcat cu cojocul cu pene mărgineneşti, trecu în frunte, scoase burta în afară şi dormi în picioare pînă la sfîrşitul liturghiei, cum se cuvenea s-o facă o gazdă bună ca el."

Înmormîntarea lui Urcan bătrînul este, prin structură, o *menipee* — în înţelesul tradiţional al termenului [33]. Scandalul care are loc cu prilejul înmormîntării, spulberînd integritatea epică a evenimentului, tulburînd desfăşurarea cuviincioasă şi statornică a ceremonialului e caracteristic pentru menipee. Răsturnarea ritului în contrarul său, modul în care o acţiune cultică se îneacă în trivialitate aparţine aceleiaşi sfere estetice. Ca în anticele saturnalii, ritul e împletit cu rîsul, bocetul cu batjocura, în relatarea „comîndării" lui Urcan bătrînul.

Construcţie contrapunctică, spectacolul îngropăciunii lui Urcan bătrînul reprezintă conjuncţia sacrului cu trivialul. Evenimentul cel mai grav în ordinea general umană, ca şi în aceea particulară a satului, care din timpuri arhaice a fost înconjurat cu ceremonii, cu rituri, cu forme, moment în care viaţa unei colectivităţi se cristalizează într-o anumită ordine,

dă la iveală o dezordine profundă. Ceea ce revelează epica lui Pavel Dan, insistînd asupra acestui spectacol ambiguu, este tocmai o ambiguitate funciară a condiţiei umane. Gravă şi derizorie în acelaşi timp, astfel ne apare ea, prin prisma aceasta care dă naştere la o difracţie a efectelor, a trăirilor. Căci în prezentarea înmormîntării lui Urcan, fără să se vorbească despre moarte ca atare, această limită a umanului e închipuită sub dubla ei ipostază patetică şi hilară. Nu este totul grotesc şi rizibil în această „îngropăciune a lui Urcan". Desigur — din punctul de vedere al vechilor rînduieli — ea este sacrilegă : se ţine miercuri, în zi de post şi de lucru, zi fixată anume de familie din raţiuni de excesivă economie. S-au adunat, ca la un spectacol rar, o mare mulţime de oameni, printre care „corturarii din Ţicud", o vestită laie de ţigani dintr-un sat învecinat. Sînt prezente rudele mai sărace, numeroase, ale mortului. Spectatori, martori, actori. Scandalul pluteşte în aer de la început. În naraţiunea sa, Pavel Dan acumulează voit în jurul mortului imaginile sordide ale unei vieţi mizere. Oamenii s-au tolănit pe spate, în aşteptarea popii : „Nepăsîndu-le de mirosul de mort ce ieşea din casă prin fereastra deschisă în dreptul lor, cu pălăriile de paie vechi, înnegrite de vreme, puse pe ochi, dormeau fără griji. Stînd întinşi, cu mîinile aruncate alături, izmenele li se sufulcaseră, şi între ele şi obiala murdară de opincă se vedeau bucăţi de picioare păroase, murdare. Cîteva muşte mari, zbîrnîitoare treceau de la unul la altul, pişcîndu-i de mîini, de oriunde rămînea un petec de trup descoperit. Prin somn se clătina un umăr, se zgîrcea un gît, un picior." Insistenţa naratorului asupra aspectelor imunde (despre bătrînii satului spune : „Vorbeau puţin şi scuipau pe rînd") indică voinţa de a opune tot timpul unui punct al sacrului posibil, contrapunctul planului impur, maculat de mizerie, poluat de viciu.

Pe acest fundal se desfăşoară ritul propriu-zis al îngropăciunii. De fapt, asistăm la profanarea continuă a ritului. Cei ai familiei joacă voita comedie a durerii dar şi aceea nevoită a propriei lor zgîrcenii dată scandalos în vileag. Pe Ludovica o „podideşte" din cînd în cînd plînsul, umblă cu privirea în pămînt, „cum i se şade omului cuprins de jale", pentru ca îndată să se năpustească „cu sudălmi şi blesteme asupra mor-

tului, care toată viaţa le-a făcut numai supărări şi încurcături". Dealtfel, chiar şi popa, în clipa în care se pregăteşte de slujba mortuară, blestemă în loc să binecuvînteze („Pe buzele care trebuiau să înceapă rugăciunea se ivi o sudalmă înfricoşătoare"). Şi totuşi, ritul arhaic e prezent în misterioasa sa solemnitate. Păzit de bătrîna Urcănească (singura îmbrăcată cu „hainele bune... pentru praznice şi îngropăciuni"), el se desfăşoară într-o împletire de păgînime funciară şi creştinism suprapus („Toată ceremonia îngropării cu mort, lumînări, bocitoare şi oameni mulţi părea că durează astfel din alt veac, pe alt tărîm"). Meditaţia bătrînei, ca şi bocetul femeilor e concomitent cu „greaua batjocură ţărănească" a satului. Magistral contrapunct, ultim tărîm atins de arta lui Pavel Dan, această întîlnire tulburătoare dintre cîntecul străvechi, lamentaţia omului de lut şi duh, şi batjocura teribilă a aceluiaşi om. Iată femeile în ipostaza anticelor choefore : „Îmbrobodite înainte, aplecate asupra sicriului, cu stînga proptindu-şi bărbia şi cu dreapta lipită de piept, cîntau moşia mare a Urcăneştilor, cîntau plugurile care ieşeau primăvara în brazdă, dimineaţa cînd cîntă ciocîrlia ; cîntau viaţa creştinească, tihna din mijlocul cîmpului însorit şi cîinoşia morţii". Şi aceleaşi, în ipostaza nu mai puţin străvechelor Harpii sau Furii : „...femeile, care o ascultaseră dînd din cap după fiece vorbă, îşi strîng cercul, vîrîndu-se unele în altele. Buzele li se lăţesc, gura se măreşte, şi ochii, miciţi de abia se văd, ard vicleni. Glasurile molatice, miorlăitoare se înăspresc deodată devenind tăioase, şuierătoare ca limbile de reptilă." Prohodul însuşi înseamnă întîlnirea sacrului cu parodia sa. Momentul culminant îl constituie predica popii şi viziunea Ludovichii : „Privindu-l într-una, pierde şirul vorbelor, predica se topeşte într-o apă murdară, care miroase urît, a mort ; apei ăştia i-a dat drumul popa ; mirosul acesta de hoit e mirosul neamului, a neamului Urcăneştilor. Popa o spune tare, arată cu degetul. De scîrbă, oamenii se strîmbă ; unii rîd..." Întreg spectacolul relatat este un proces. Neamul Urcăneştilor e acuzat în predica popii, judecat şi condamnat de rîsul sătenilor.

6. TAINA SUBIACENTĂ

Ca o adevărată menipee, spectacolul îngropării lui Urcan bătrînul se isprăveşte printr-o defilare, un alai ca de carnaval (un „cor fantastic", un „convoi de strigoi"). Ceremonia se dizolvă, se pierde în natură, pe drumul de cîmp care şerpuieşte printre holde, „ca un om beat". Cîntecele rituale definitiv desacralizate, trivializate, se pierd şi ele într-o natură orgiastică : „Ca stîrnită de vîntoasă, se ridică în înaltul cerului o frunzărie de vorbe : urări cu două înţelesuri, strigături, batjocuri, necuviinţe" ; iar în cele din urmă : „...cîntecul aducea a ţipăt de pasăre de pradă, spart în largul cîmpului, deasupra lanurilor de grîu". Nimic nu poate exprima mai exact sentimentul preschimbării sacrului în sacrilegiu decît vorba finală a groparilor care, după ce au ridicat o movilă de pămînt deasupra gropii lui Urcan bătrînul, simţind vîntul necurat ce se stîrnise, îşi „deteră cu socoteala că undeva s-a spînzurat un om..."

Dar *spectacolul ritual* nu reprezintă doar un moment dramatic exploatat ca atare în economia nuvelelor lui Pavel Dan, ci are o funcţie particulară de organizare, determinînd structura însăşi a acestora. Funcţia spectacolului este de a pune în lumină *văzutul,* înconjurat, pătruns, străbătut de *nevăzut.* Continuînd o tradiţie a prozei ardelene, Pavel Dan caută să facă vizibilă într-o lume a lucrurilor şi făpturilor surprinse şi urmărite cu gospodărească grijă, în materialitatea lor, *taina* lor subiacentă. Considerîndu-l într-un alt unghi, s-ar putea spune că sub contingenţa evenimentelor el caută o necesitate a lor.

Văzutele ne apar în aceste naraţiuni înconjurate de nevăzut. Un halou de umbră încercănează realiile pe care scriitorul, cu un efort conştiincios, se străduieşte să le pună în lumină. Lucruri şi făpturi, plutesc parcă într-o baie de întuneric. Atmosfera caracteristică a lumii lui Pavel Dan este aceea sumbră, de taină, a unor mai vechi tablouri de gen reprezentînd — precum picturile fraţilor Le Nain în secolul al XVII-lea — gesturile vieţii ţărăneşti, viaţă mizeră şi misterioasă în acelaşi timp. Tablouri austere, de o esenţială sărăcie, în care domină întunericul.

Astfel, începerea din *Ursita* în care un om stă să moară. Afară „ninge de îngroapă", „e întuneric de nu-ţi vezi mîna", iar înăuntru, în odaie pluteşte „un aer greu, înţepător ; un amestec de aburi, fum şi praf, în care lampa slabă părea scufundată într-o apă murdară". Totul : „negrul tavanului" în care se pierde un păianjen roşu, patul în care zace bolnavul, acoperit cu bunda, cuptorul în care se stinge focul, icoanele înnegrite de pe pereţi cu sfinţii uitîndu-se unii la alţii, şi „strîmbîndu-se de scîrbă", ca şi „lumina tulbure din odaie" ori „tăcerea aceea apăsătoare de noapte grea de iarnă", totul sporeşte atmosfera de taină. Atmosferă de amurg plină de umbre, de clarobscur, al luptei dintre somn şi veghe, dintre viaţă şi moarte. Cei ce veghează au adormit şi, în jurul lor, moartea îşi desăvîrşeşte lucrarea. De fapt, nu moartea este cea care se pregăteşte, ci ritul ei. În *Ursita* nu ni se descrie un ceremonial, precum în *Priveghiul*, dar tot de sfera riturilor, a credinţelor de care se ascultă ţine şi felul în care ţăranul bolnav înţelege să dispară. El tălmăceşte un vis, în care îi apare mama moartă, ca pe un îndemn spre marea călătorie : „Eu o să mor în lac la Tăureni... Acolo mi-e ursita să mor şi acolo voi muri. Veţi vedea voi. Ursita trebuie să se împlinească." Gesturile arhaice cvasi-rituale ale plugarului (a prinde boii la jug, a trage cu ei o brazdă, pînă la „fîntîna cea fără fund" în care îi e sortit să moară) domină visul său. Omul se va supune acestui apel „de dincolo", se va duce acolo unde crede că îi e „scrisa". În cele din urmă, naratorul care, în scurta istorie a acestei agonii, se oprise ca şi unii maeştri ai picturii de gen asupra unor amănunte foarte concrete, luminîndu-le, accentuîndu-le, mărindu-le parcă prin atenţia acordată, lasă obiectele şi fiinţele să piară, să se dizolve în nefiinţă. Totul devine în cele din urmă evanescent. Nevăzutul triumfă parcă asupra văzutelor. „Oamenii şi lucrurile se scufundau în noapte, îşi pierdeau formele, se topeau." În zorii zilei, cînd lumina revine dintr-o perspectivă deodată mult depărtată de cele văzute mai înainte, povestitorul-spectator descoperă doar somnul uriaş al pămîntului în care sînt scufundate căsuţa agonizantului şi satul şi lumea întreagă sub zăpadă : „Deasupra nesfîrşitei întinderi albe plutea o tăcere rece, înfiorătoare". În

această întindere, n-a mai rămas decît o dîră de zigzaguri, urmele omului care s-a supus „ursitei".

Dar nu numai într-o asemenea situaţie-limită a omului în faţa morţii, atmosfera pe care o creează Pavel Dan este una întunecat-apăsătoare, nu numai aici valorile luminozităţii pe care le preferă sînt cele ale clarobscurului. Într-o povestire aparţinînd unui alt registru emoţional, în *Uliana*, evenimentul-cheie se petrece într-o lumină similară : „o lumină tulbure, care seamănă şi ea a întuneric". E adevărat că, analiza stilistică a imaginilor folosite în această nuvelă pentru crearea unei asemenea atmosfere vădesc artificiile la care recurge uneori Pavel Dan pentru a înconjura văzutele cu o aură a nevăzutului, pentru a sugera taina. Iată descrierea încăperii în care doarme tînăra pereche ameninţată de Uliana, o vecină perfidă şi hoaţă. Înăuntru, „...unde e soba, s-a grămădit întunericul. Deodată, un duh suflă în albul luminei, curmîndu-i viaţa, geamul se înnegreşte, întunericul de sub sobă îşi întinde trupul în voie..." În acelaşi timp : „Afară se rupe pieliţa negrie de pe ochiul lunii, şi peste întinsul pămîntului începe să se preumble un enorm linţoliu de lumină moartă. Lumina călătoare, noptatecă străbate cîmpuri, poduri şi sate, uitîndu-se în funduri de prăpăstii, în hoarne, căutînd parcă urmele unui demon scăpat din lanţuri în ascuns printre coclaurii pămîntului." Toate acestea pentru a ajunge la un moment de un dramatism brutal : Uliana e surprinsă de tînăra pereche strecurîndu-se la ei în odaie în miez de noapte, pentru a-i jefui de bani. Animizarea firii, antropomorfizarea ca efect literar căutat nu derivă la Pavel Dan — cum s-a spus uneori [34] — dintr-o înclinaţie estetizantă a povestitorului, dintr-o predilecţie pentru „stilul artist", ci din intenţia de a proiecta lucrurile şi faptele pe un plan al misterului, din dorinţa de a le conferi o dimensiune a profunzimii.

Dar, paradoxal, cînd el se mulţumeşte să facă vizibile obiectele naraţiunii sale, acestea revelează adîncimi abia bănuite. În schimb, atunci cînd vrea să sugereze asemenea profunzimi regizînd misterul în jurul celor concrete, acestea devin evanescente şi taina lor se dovedeşte factice. Proza lui Pavel Dan nu e tulburătoare atunci cînd povestitorul vrea — cu tot dinadinsul — printr-o imagistică fantastică, prin animizarea

elementelor firii, prin coborîrea dracilor din icoane, prin contorsiuni stilistice să tulbure, ci atunci cînd umanitatea mizeră, pierdută într-un cotlon al pămîntului, pe care o descrie cu un ochi cinstit şi sobru, îşi descoperă propriile-i abisuri.

7. INCOGNITO ŞI LAMENTO EXISTENŢIAL

Căci esenţială în proza acestui poet al Cîmpiei e indicarea unui radical incognito al existenţei umane prin intermediul reprezentării vieţii în cele mai umile, mai sordite, mai banale din ipostazele ei. Cele cîteva nuvele şi schiţe care alcătuiesc întreaga sa operă sînt construite în jurul cîte unui „caz". Cazuri deloc spectaculoase, cu tot dramatismul ori patetismul lor. O întreagă viaţă e schiţată de obicei în cîteva rînduri, din cîteva aluzii se proiectează o existenţă. Chipul omului se arată îndeobşte într-un lamento al său. Unul se simte murind şi-l podideşte plînsul gîndindu-se la ai săi (*Ursita*), altul se tînguie în miez de noapte din pricina nevoilor (*Noaptea*), al treilea îşi spune necazul şi ruşinea pe care i-o pricinuieşte fiica şi un ginere netrebnic (*Necazuri*), despre altul aflăm ce mult s-a trudit ca să-şi poată lua două juninci „cît de slabe", supremă ţintă a vieţii sale (*Cîrjă*), altul are un copil monstruos, pricina unor nesfîrşite tribulaţii (*Copil schimbat*). Dar toţi au suferit cîte o gravă leziune, toţi intonează parcă o ieremiadă chiar în tăcerea lor, ca bătrînul Simion care îşi ia rămas bun de la toate cîte le are în ograda sărăcăcioasă înainte de a închide ochii (*Zborul din cuib*), ca şi nefericitul Toader care se lasă să cadă în fîntînă din pricina nevestei şi a fetei (*Priveghiul*). Chiar şi siniştrii membri ai familiei Urcan au clipe în care tînguirea grea, existenţială urcă într-înşii, irumpe din ei.

Este în acest lamento al ţăranului din povestirile lui Pavel Dan mai mult decît amarul unei vieţi nevoiaşe şi chiar decît jalea după pierderea acestei vieţi. Este ceva din plîngerea arhaică a omului pierdut în pustiul unei lumi a deşertăciunilor. Acel incognito al existenţei umane atît de evident în relatările scriitorului cu privire la oamenii Cîmpiei, dă „cazurilor" sale mărunte în amănuntele lor concrete — o grandoare tulburătoare. Simţi că, sub aparenta trivialitate a gesturilor, a vorbelor,

în dosul acestor chipuri pămîntii de cele mai multe ori, asemenea pămîntului avar şi amar pe care trăiesc, se ascund marile întrebări dintotdeauna ale condiţiei umane : cine e, ce e omul, care e rostul său în lume ? În condiţiile scrupulos respectate ale realităţii rurale din vremile de mai demult ; dar de fapt, *undeva,* pierduţi într-un *fund de lume,* oamenii aceştia sînt nişte mari necunoscuţi. Mizerie a condiţiei umane într-un tărîm al brutalelor „necazuri". Cînd unul din ţăranii aceştia îşi descarcă sufletul, aparent nu auzi decît o revărsare de mizerii domestice. Dar o ureche mai fină nu se poate să nu audă sub ele o suferinţă mai tainic-adîncă. Dealtfel, despre acest ţăran ni se spune : „părea că toată fiinţa lui vorbeşte" (*Necazuri*).

Pierduţi undeva într-un spaţiu pe cît de teluric-concret pe atît de vag, oamenii aceştia sînt de cele mai multe ori nişte însinguraţi. Singurătate în enormitatea naturii. Cîrjă porneşte în miez de noapte cu carul, la tîrg. Simţind că-l prinde somnul începe să cînte : „Era singur în întinsul cîmpului, junincile mergeau încet, rumegînd, şi în cadenţa carului se pierdea cîntecul lui sfios, de om în vîrstă, care nu vrea să fie auzit şi cîntă ca să-şi răcorească inima". Tot ca să-şi răcorească inima vorbeşte însinguratul tată din povestirea *Necazuri,* ori cel din *Copil schimbat.* În *Zborul din cuib,* un alt tată de familie care-şi presimte sfîrşitul e singur printre lucrurile gospodăriei. Relatarea simplă, indirectă (cu vocea mamei Naratorului) a acestui bun rămas lumii constituie una din paginile cele mai dense ale prozei lui Pavel Dan. Iată cîteva fraze din acest lamento mut al omului singur printre lucrurile lumii acesteia de care se desparte : „S-a aşezat cu coatele pe tîrnaţ şi se uita, se uita... Se uita aşa de lung la toate, ca şi cum ar fi ştiut că le vede pentru cea din urmă oară."

„S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la şură şi s-a uitat la plug, la grapă... I se duceau ochii pe toate.

Afară era lună ca ziua. Vaca rumega în pripon. S-a apropiat de ea şi am văzut cum îşi lipeşte obrazul de capul ei.

Vaca e blîndă ca oaia şi el a fost învăţat-o să-i caute în buzunare.

După aceea a pornit încet spre casă, clătinîndu-se ca omul beat.

Din prag s-a mai uitat o dată înapoi. Luna era plină, şi în ogradă toate păreau ninse.

S-a întors în casă şi l-am ajutat să se urce în pat.

Rămîneţi pustii, dragii mei, a zis, cu ochii plini de lacrimi. Apoi şi-a pus mîinile pe piept..."

Însingurarea acestor umiliţi şi obidiţi, în natură, printre lucruri, în marile suferinţe, în faţa morţii, e o trăire a pustiului în care sînt pierduţi. Dacă acasă la ei, cu toată mizeria de care suferă, se simt totuşi printre lucruri apropiate, însingurarea lor e manifestă atunci cînd se duc la oraş. Cîrjă la tîrgul de vite în mijlocul tîrgoveţilor ciomăgiţi, ca un Samson calm răzimat în bîtă, bătrînul din schiţa *Jufa* care-şi bea puţinii bani dînd pe gît într-o cofetărie mai multe pahare de cacao, licoare necunoscută lui pînă atunci, ori Precub tras pe sfoară la tîrg, nu sînt doar simple cazuri de depeizare. Ţăranul lui Pavel Dan e pierdut la oraş, pentru că îşi poartă pierzania sa esenţială cu sine.

Reprezentînd această umanitate patetică, surprinsă în izolarea ei, pierdută într-un lamento existenţial, Pavel Dan nu neglijează elementele, categoriile sociologice ce ar putea să explice *situaţia* omului din Cîmpia Ardealului în epoca pe care o descrie. Factorii economici sînt hotărîtori. O economie a penuriei. Sînt teribile stigmatele mizeriei pe chipul acestei umanităţi. Foamea, lipsurile de tot soiul, boala, grija continuă brăzdează acest chip. Locurile, lucrurile poartă semnele unei societăţi în mare parte lipsită pînă şi de cele mai elementare bunuri. Imaginile sînt uneori sordide. „Iarna era grea ; balegile, cîte se uscaseră pentru foc, erau pe isprăvite ; ca să le mai cruţe, făceau foc cu paie" (*Ursita*). Satisfacţiile sînt atît de rare încît pun în lumină nevoile mai bine chiar decît lipsurile surprinse ca atare. Cînd, după o viaţă de sacrificii, un ţăran şi-a prins pentru întîia oară la car două juninci cumpărate, „şi-a scos căciula să mulţumească lui Dumnezeu şi a plîns de bucurie" (*Cîrjă*).

Or, chiar în acea economie a penuriei, omul se defineşte prin ceva inuman : „...fiecare atîta cîntăreşte, cîtă avere are" — ni se spune în *Urcan bătrînul*. Acel incognito radical al existenţei umane, atît de pregnant sesizat de Pavel Dan, este reprezentat şi prin această dezumanizare a omului, prin această

reducere a sa la ceva subuman, la o posesiune materială. În lumea aceea, „frumuseţea se măsura cu iugărele de pămînt". Drama din familia Urcan, dramă înecată în cele din urmă în grotesc este prilejuită tot de asemenea considerente („întabularea" în *Urcan bătrînul,* meschinăria bogatului în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*). Dealtfel „Cîmpia" toată pare un spaţiu nelimitat şi în acelaşi timp îngust din pricina acaparării pămîntului de către unii. „Mare-i lumea asta, Doamne ! se gîndi Ludovica. Cît pămînt ! Şi tot n-ajunge" (*Urcan bătrînul*). Această întindere zadarnică e o altă imagine a *pustiului* : spaţiul larg pentru cel nevoit (şi în fond pentru toţi) e gol. Redus prin categorii subumane, golit de sine în spaţiul economic al penuriei, omul din „cîmpia" lui Pavel Dan e pierdut într-o lume care nu e a lui, într-o existenţă care nu este a lui. Nimic în această existenţă, în acea lume ce să justifice seninătatea viziunii unui Slavici istorisind în amintirile sale despre „lumea prin care a trecut", a ţăranilor din jurul Aradului.

Viziunea lui Pavel Dan e alta : sumbră, patetică, a unei lumi în care o umanitate suferitoare, părăsită, oferă imaginile patosului, brutalităţii şi mizeriei. Viziune a unui „anxios, torturat de probleme de conştiinţă şi prin asta un complicat sufleteşte" — cum observă N. Manolescu. Şi tot el adaugă : „obsedat de moarte, şi în loc să se destăinuiască liric, Pavel Dan se travesteşte : umanitatea pe care, cu aparentă detaşare, o descrie îl exprimă pe el, ambiţiile, terorile, suferinţele lui" [35]. Astfel, apare, într-adevăr creaţia lui Pavel Dan atunci cînd o considerăm în funcţie de obsesiile creatorului. Între experienţa scriitorului, condamnat la o moarte timpurie, şi scrisul său, legătura e placentară. Privită însă în sine, proza aceasta îşi revelează structurile proprii ireductibile la experienţa insului Pavel Dan. Desigur, motivul „morţii în sat", destul de frecvent în aceste texte, indică o obsesie. Dar ştim că mai curînd înmormîntarea decît moartea, reacţia „celorlalţi" faţă de pieirea unuia îl preocupă pe scriitor. Ritul care se îneacă în grotesc e simptomatic pentru Comedia omului din Cîmpie pe care a proiectat-o prozatorul nostru. Omul, pare să afirme el, e o fiinţă necunoscută, problematică, a cărui existenţă este ambiguă — în acelaşi timp tragic-patetică şi comic-grotescă. Analiza *spec-*

tacolului ritual din *Priveghiul,* dar şi din *Zborul din cuib* ori *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* ne-a revelat dublul chip al omului surprins în momente cruciale, sau mai exact chipul şi masca sa. Acel incognito radical al existenţei umane, despre care vorbeam, ţine de acest joc dublu al omului.

8. DEMNITATEA CREATURALĂ; REALISM ŞI FANTASTIC

Obsedat şi anxios, fără îndoială, Pavel Dan construieşte însă o operă (căci cu toată puţinătatea textelor avem în faţă o operă) solidă. El nu dispunea de sănătatea robustă, de optimismul lui Rebreanu, dar poseda acele virtuţi ale meşteşugarului, acea conştiinţă a constructorului care triumfă asupra propriei sale slăbiciuni. Şi mai mult decît darurile creatorului, ceea ce dă forţă scrisului său este o anumită încredere în ceea ce am putea numi *demnitatea creaturală* a omului. În această privinţă, mai mult decît în altele, el continuă o tradiţie etică a predecesorilor săi ardeleni. Ethosul prozatorilor transilvăneni nu rezidă într-atît în predicaţia morală din scrierile lor, în didacticismul care pe alocurea îngreuiază naraţiunile lor, ci în respectul lor pentru demnitatea omului ca o creatură aleasă. S-ar putea spune că proza lui Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu ori Pavel Dan îşi dobîndeşte gravitatea printr-o particulară cinstire a făpturii umane. Scriitorii aceştia îşi respectă creaturile fantaziei în calitatea lor de creatori, chiar şi atunci cînd sînt odioase. De aici, însă, şi o anume lipsă de umor în scrierile lor, lipsa unui spirit care — conform unei zicale populare — ar putea fi definit prin „n-a greul pămîntului". Descendent al acestei stirpe a prozatorilor ardeleni, Pavel Dan consideră cu respectuoasă atenţie orice amănunt privind lumea omului : „realismul" său are un sens etic, fiind întemeiat pe un fel de *nihil humanum o me alienum puto* [36]. Orice amănunt poate fi revelator, notarea sa fiind justificată în măsura în care luminează chipul omului.

S-a vorbit uneori despre o asociere a viziunii realiste, în proza lui Pavel Dan, cu imaginarul fantastic şi îndeosebi cu „fantasticul folclorului" [37]. Ştim, că, licenţiat al Facultăţii de

Litere din Cluj, cu lucrarea *Balada populară* din care a publicat cîteva fragmente, culegător de materiale folclorice, el dispune de o oarecare experienţă entografică. Dar conştiinţa sa artistică a asimilat atît de bine elementele folclorice întîlnite, încît acestea nu apar, în opera sa, ca nişte enclave. Dealtfel nici o clipă rapsodul Cîmpiei ardelene nu urmăreşte pitorescul, valorile superficial-decorative ale „motivului popular". Chiar şi atunci cînd recurge, în economia povestirii, la materiale ce aparţin sferei folclorice (de pildă bocete la căpătîiul morţilor), preferă comentariul, parafrazarea textelor folclorice, utilizării lor directe (cu excepţia bocetului din *Zborul din cuib*). Tot astfel, foloseşte anumite elemente de „fantastic folcloric" în *Copil schimbat*. Fantasticul, în acest unic caz n-are de altfel, o valoare pur decorativă (cum afirmă I. Negoiţescu [38]) ori psihologic-funcţională (C. Regman [39]), ci constituie o modalitate de reprezentare a dedublării despre care vorbeam mai înainte. Într-adevăr, elementele fantastice din *Copil schimbat* demonstrează dubla faţă a unui caz în speţă dramatic : faţa real-patetică a suferinţei ţăranului care are un copil monstruos, şi faţa de joc, de minciună, masca pe care o îmbracă în faţa suferinţei reale. Din nou o situaţie critică, de astă dată determinată nu de moartea, ci de naşterea unui om. Ţăranul care interpretează printr-o intervenţie diabolică necazul său recurge la o ficţiune pseudo-mistică, dar şi la o mistificare (sau mai exact la o automistificare) : nu e clară demarcaţia între „credinţa" sa şi exploatarea „credinţei", între cît crede de fapt din propria sa poveste şi cît se face că crede. Drumul fantastic în noapte al ţăranului care urmăreşte o făptură „necurată" este o altă modalitate a motivului *căii*, a drumului pe care-l străbat aproape toţi eroii lui Pavel Dan.

9. CALEA

Drumul spre oraş, cu carul (*Cîrjă, Îl duc pe popa*), pe jos (*Precub, Jufa*), spre casă (*Priveghiul, Drumul spre casă*), drumul din urmă al ţăranului ce-şi presimte moartea (*Ursita*), mania deambulatorie a bătrînului Urcan, sînt simptomatice

pentru condiţia umană aşa cum ne-o înfăţişează Pavel Dan. Existenţa omului e drumul său, şi marile suferinţe ori bucurii sînt legate de *calea* pe care o străbate. Drumul are o semnificaţie tainică, nedesluşită ce ţine de acel incognito al existenţei umane manifest în proza lui Pavel Dan. Cel mai misterios dintre toate „cazurile" sale (şi în acelaşi timp surprins în nuanţele cele mai autentice, în concretul gesturilor, manifestărilor) este acela al dromomanului Urcan, acel cerşetor-tîlhar, rătăcind pe drumurile Ardealului împins nu numai de lăcomie, ci de un alt mai tainic imbold, un neliniştit al lumii ţărăneşti amintind de departe tipul „pelerinului" din proza rusească — de la Dostoievski la Gorki. Faptul că Urcan bătrînul — al cărui caz constituie pretextul celor două mari nuvele ale lui Pavel Dan — rămîne în umbră, adaugă la acel halou al nevăzutului care pluteşte în jurul chipului său vizibil. Ca şi în jurul imaginii pe care scriitorul ne-o oferă despre satul din „Cîmpie". Nu este frază mai plastic-semnificativă în acest sens decît aceasta privind spectacolul văzutelor scufundat în bezna nevăzutului: „Satul dormea în întunerec, ca în fundul unei mări negre" (*Cîrjă*).

10. FABULĂ ŞI DISCURS

Istoria, fabula în prozele lui Pavel Dan este sumară, de cele mai multe ori de o extremă simplicitate. Pînă şi cele mai complexe din aceste texte — cele din „ciclul" Urcăneştilor — au o intrigă liniară. Discursul asociat fabulei e mult mai elaborat. Într-însul rezidă valoarea acestor scrieri. Folosind o distincţie a retoricii clasice (binecunoscută bătrînilor ardeleni care aveau cultura „umanioarelor"), creaţia lui Pavel Dan e săracă în *inventio* şi rafinată în *dispositio*.

Caracteristic pentru această *dispositio*, din punct de vedere formal, este modul de construcţie antitetic al prozatorului. Analiza textelor lui Pavel Dan scoate în evidenţă bipolaritatea intrigii ca şi opoziţia riguroasă a caracterelor. Elementele discursive sînt dispuse bipolar, de parcă secriitorul ar fi simţit nevoia unui dialog continuu. Cîteva exemple pentru demonstrarea

acestei construcţii antitetice. Naratorul opune fie un ins şi un grup, fie două grupuri. Opoziţie a caracterelor şi a gesturilor. Astfel, insul e opus grupului (familie, vecini, „Orăşeni") în : *Ursita, Noaptea, Uliana, Cîrjă, Juja, Bătrîneţe ;* grupul e opus altui grup în *Îl duc pe popa, Urcan bătrînul, Intelectualii, Iobagii.* Cele mai complexe din aceste construcţii reprezintă iniţial opoziţia între un ins şi un grup, apoi dintre două grupuri (*Priveghiul, Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*).

Modul de construcţie antitetic al prozei lui Pavel Dan dobîndeşte o semnificaţie, alta decît cea strict formală, dacă explicăm aceste opoziţii constante prin natura conflictuală a universului fictiv proiectat de narator. Un fapt semnificativ : din povestirile lui Pavel Dan lipseşte aproape cu desăvîrşire iubirea. Raporturile simpatetice, de participare sînt excluse. Nu e aproape nici o pasiune singulară (de ex. fervoarea vorace a lui Ion din romanul lui Rebreanu pentru pămînt). Patimile sînt aproape întotdeauna publice. Chiar moartea, acel „fiecare moare singur" este reprezentat în faţa celorlalţi, a satului. Desigur, Iacob din *Ursita,* tatăl din *Zborul de la cuib,* Urcan bătrînul ori Toader din *Priveghiul* mor „singuri". Dar rostul acestor „morţi în sat" este tocmai acela de a observa reacţia „celorlalţi", a supravieţuitorilor. Chiar în prezentarea agoniei, naratorul e atras de imaginea luptei dintre viaţă şi moarte. Căci *conflictul* îl interesează pe Pavel Dan, opoziţia între oameni, nu conjuncţia.

Dintre toate conflictele cel mai puternic ar fi acela care opune satul şi oraşul. Unii intelectuali ai secolului nostru au folosit satul sau, mai exact, ideea pe care şi-o făcuseră despre sat ca pe un mod de răzvrătire, de contestare a civilizaţiei urbane. Îndrăgind satul care se depărta în timp, de care ei înşişi se îndepărtaseră (distanţa înfrumuseţează) ei au făcut uneori apologia lumii şi vieţii rurale incluzînd în elogiul lor pînă şi imperfecţiunile ei. Pavel Dan nu este unul dintre aceşti *laudatores tempores acti.* El n-a avut în sat revelaţia unor stări naturale, utopice ori a unei societăţi perfecte. Pentru el ţăranul nu e nici anterior nici exterior societăţii, nu e un om al „naturii". Dacă face uneori caricatura unor moravuri orăşeneşti, nu cruţă nicidecum pe cele ale sătenilor. Universul „Cîm-

piei" aşa cum e proiectat în proza sa este un spaţiu închis al dramei, asemenea „Curţii" în tragedia secolului al XVII-lea. Desigur, în satul din această „Cîmpie" poţi recunoaşte unele elemente din formele arhaice, pseudo-perene ale existenţei rurale ; lumea străveche a satului a mai păstrat ceva din acordul îndelung conservat dintre om şi natură. Dar nu acest acord constituie obiectul atenţiei lui Pavel Dan ci, dimpotrivă, dezacordul uman-prea-uman al oamenilor. Dacă uneori, pe temeiul unei ideologii nu lipsite de ambiguităţi, de contradicţii, scriitorul mai credea că rădăcina salvatoare, vie e acolo în solul satului, în literatura sa nu găsim (decît în imagini izolate, în observaţii marginale) o transpunere a acestei ideologii ruraliste.

Ca şi ţăranul la oraş, surtucarul în satul lui Pavel Dan e un înstrăinat. „Intelectualii" satului — notarul, dascălul, plutonierul de jandarmi, funcţionarul care supraveghează cultivarea tutunului, popa — sînt destul de caricatural reprezentaţi într-un text ca *Intelectualii*. Linia e voit îngroşată, satira e vizibilă. Aceşti „hojmandăi ai satului" se socot luminătorii lui, „soli ai culturii şi civilizaţiei..." — cum ironic îi defineşte scriitorul — „pe care oraşul îi împlîntase cu forţa în pămîntul sănătos al satului". Dacă intelectualii aceştia par nişte fantoşe groteşti, despre ţăranii care îi privesc poate spune în schimb că au „greul pămîntului" în care sînt împlîntaţi. Iată-i în faţa „domnilor" care au venit beţi la biserică : „Ţăranii, cu frunţile plecate şi buzele strînse, stăteau nemişcaţi ca nişte stane de piatră, uitîndu-se la domnii adormiţi în strană, la popa". Tot astfel, orăşenii din unele schiţe ale lui Pavel Dan au ceva din marionetele mînuite de un păpuşar nedibaci. Neîndemînarea prozatorului în reprezentarea lumii urbane este — cum s-a mai spus — aceea a povestitorului ardelean care nu se simte în largul lui pe podul Mogoşoaiei, dar în acelaşi timp derivă şi dintr-o optică aleasă cu dinadinsul de povestitorul Cîmpiei ardelene. E vorba de o perspectivă care în raportul dintre sat şi oraş, preferă vădit valorile satului şi denunţă viciile oraşului. Perspectiva ruralistă a povestitorului care vede în profunzime

lumea satului îl face să proiecteze o imagine superficial-caricaturală a oraşului. Propriu-zis, „oraşul" la el sînt culoarele unui liceu dintr-un oraş de provincie, şi un „corso" al aceluiaşi oraş pe care se întîlnesc tinerii (*Vedenii din copilărie, Corigenţe, Pedagogul, Note din Blaj, Studentul Livadă*). Sferă, bineînţeles redusă, vădind o experienţă sumară. Nimic nu semnifică mai limpede raportul dintre satul robust şi oraşul derizoriu decît imaginea elevului sau studentului originar de la ţară care se întoarce debilitat acasă de la înaltele şcoli orăşeneşti. Iată-l în carul tras de vaci bătrîne ale ţăranului : „Sus, pe ceglău, ţăranul bine legat, cu căciulă, pieptar şi cioareci groşi de lînă, sta nepăsător împotriva vîntului şi a ploii, ca un bloc de piatră în dosul căruia se scutea studentul, un drumeţ fără adăpost" (*Drumul spre casă*).

În ce priveşte raportul dintre sat şi oraş, găsim în vederile lui Pavel Dan (ar fi poate prea pretenţios să vorbim despre o concepţie a lui în acest sens) explicaţia poziţiei adoptate în proza sa. După el, oraşul e fratele vrăjmaş al satului, cel care — asemenea biblicului Cain — a săvîrşit şi săvîrşeşte o crimă, răpunîndu-l pe blîndul, neajutoratul Abel. Chiar şi atunci cînd săteanul din „Cîmpie" e perfect lămurit cu privire la „domnii" care pretind să-l dirijeze, el se mulţumeşte să-l privească în tăcere, cu revolta mocnindu-i în suflet. Uneori însă revolta izbucneşte. Şi atunci tîrgoveţii se aleg cu capetele sparte (*Cîrjă*) ori izbucneşte, înaltă, vîlvătaia revoltei din *Iobagii*.

11. TĂCERE ŞI CUVINTE

Se tace mult şi adînc în această lume. Nu o dată naratorul remarcă tăcerea eroilor săi : „Şi iară se întinse între ei tăcerea aceea apăsătoare de noapte grea de iarnă ; oamenii se uitau în pămînt, fără să-şi pună o vorbă, fără să clipească din gene, vrăjiţi în pînza aceluiaţi gînd amar" (*Ursita*). Oamenii aceştia, din „Cîmpie" nu sînt prea vorbăreţi şi chiar atunci cînd se pun să-şi istorisească necazurile n-o fac cu un deosebit belşug

de cuvinte. Naratorul nu uită să noteze, ca pe un zgomot de fond ori un bas continuu, sonurile sensibilității profunde, ale plîngerii ori mîniei. Glasul unui țăran care își face confesiunea era „muiat, stins", el „clocotea a plîns", apoi „părea un torent rostogolitor de munte" (*Necazuri*). Atent la vocile făpturilor sale, povestitorul folosește cu predilecție, în relatările obiective, un stil oral, adecvat vorbirii redate direct țăranilor săi. El are vocația oralității și — eliberîndu-se cu timpul de excesele unui stil imagistic prețios-artistic, pe care le vădește pe alocuri proza sa — ar fi devenit, foarte probabil, unul din maeștrii stilului oral în narațiunea noastră literară.

Vorbirea țăranilor din textele lui Pavel Dan e necontenit întreruptă de sentințe, apoftegme, de moralități și maxime reprezentînd o înțelepciune arhaică. „— Măi, reîncepu, ducîndu-și mîna la ceafă, eu și cînd l-am băgat slugă i-am spus babei : tu, dă-l în mîna dracului, că nu-i bun de nimic. Da te poți înțelege cu muierile ?

— Decît să-ți poarte muierea clopul, mai bine să-ți legi o piatră de grumaz și să te arunci în apă ! zise tata.

— Dacă bărbatul nu-i bărbat, să știe să-și poarte lucrurile, cată să-l poarte și muierea ! răspunse muierea" (*Necazuri*).

Expresii de o savoare și plasticitate autentic țărănească contribuie nu numai la pitorescul, la culoarea locală a povestirilor, ci — prin valoarea lor sapiențială, de înțelepciune perenă — dau *omului problematic* din aceste proze orizontul său elementar. Astfel vorbele cu tîlc precum : „...știu că copilul, de mic se cunoaște ce țară a fi" (*Necazuri*). Sau : „Eu l-am văzut atunci că nu-i țară caldă..." (*id.*). Ele contribuie nu atît la zugrăvirea unor individualități cît la tipizarea gesturilor, la conturarea unor comportamente tipice.

Pavel Dan deprinsese în scurta sa experiență mai mult decît rudimentele unei arte a portretului. O artă robustă, încă nu prea rafinată, amintind-o uneori pe aceea a cronicarilor. Iată-l zidind un om : „Era acest Costan al Șărpoaei un trunchi de om închegat ca din granit. Înalt, spătos, cu trăsăturile fețiii regulate, frunte înaltă, obraz de popă și nasul adus vulturește..." (*Uliana*). Portretul se limitează la unele trăsături ge-

nerale şi particularizarea e lăsată pe seama unor intervenţii ovasi-orale. Portretistul părăseşte relatarea oarecum neutră şi împrumută tonul relatărilor familiare. Astfel, continuînd într-un stil oral descrierea acelui Costan, el ne spune — ca un cunoscut al aceluia : „îţi venea să te învîrteşti împrejurul lui, ca să-l vezi mai bine". Sau, adoptînd vocea satului : „Cu vremea, a lăsat mînuirea bîtei şi a cuţitului pe seama altora care, între noi fie zis, erau mai tari de gură..." Gesturile ţăranilor din nuvelele lui Pavel Dan, urmărite cu precizie în desenul lor sînt însă de obicei cele tipice ale unei omeniri obidite : „Se aşează pe laviţă şi îşi trase pălăria pe ochi, ca omul necăjit" (*Necazuri*). Sau o femeie toarce „dînd din cap a zădărnicie..." (*Ursita*). Uneori, în sfîrşit, gesturile sînt hieratice : Ana, din *Ursita*, „se opri în uşă, cu mîinile încrucişate pe piept, dreaptă ca o stană de piatră."

S-a spus adeseori despre proza lui Pavel Dan că abundă în elemente autobiografice. De fapt, chiar dacă satul i-a oferit materia brută a naraţiunilor, sub forma unor povestiri orale ori a unor scene trăite chiar de scriitor, e surprinzător cît de puţine sînt pentru un tînăr scriitor elementele strict autobiografice în opera sa. Patosul subiacent al naraţiunii nu justifică apoi, o definire a ei drept „proză lirică". E adevărat, în jurnalul intim al lui Pavel Dan găsim asemenea fraze exuberante ce par să fie o mărturie a poetului ascuns sub veşmîntul naratorului : „Şi-mi vine să scriu, să prind toată lumea, tot aerul, toate firele de iarbă din ţintirim, într-o operă care să miroasă a primăvară, a flori, a fum, a vis şi a fericire". Dar structural, Pavel Dan e un epic ; nu e de mirare că e atras de marii epici ai literaturii universale (Dostoievski se pare cu precădere) şi că „manifestă o mare aversiune faţă de proza lirică, înflorită" [40]. El vrea, într-adevăr, să „prindă toată lumea..." Şi nu numai lumea satului arhaic în a cărui existenţă agonică a proiectat o problematică general-umană. Efuziunile lirice („fum", „vis", „fericire") iată-le prinzînd trup în substanţa eposului atît de placentar cu realul : „Strigăte, guiţături, scîrţîit de care şi tot mirosul vieţii satului se ridica în văzduh contopindu-se într-un ciudat cîntec de seară" (*Priveghiul*).

Ca şi în istoria romanului modern, şi în scurta istorie a creaţiei lui Pavel Dan, culegerea de nuvele, de proze scurte precede (ori trebuie să preceadă) romanul. Dar chiar şi în culegerea textelor scriitorului, puţine din acestea sînt cu adevărat nuvele perfect rotunjite. Cele mai multe sînt schiţe, mici eboşe, tablouri de gen cu mişcare puţină. Caracterul *fragmentar* al scrisului său e evident. Exerciţii pentru o construcţie viitoare, fragmente ale unui epos ce se profila, pentru care prozele rămase trebuiau să constituie blocurile necesare. Din clădirea proiectată a rămas doar peristilul.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PROZELE LUI AL. PHILIPPIDE

1. ATRACȚIA POVESTIRII

Într-o glosă la *Idiotul* lui Dostoievski, Al. Philippide observă cu finețe că personajele marelui prozator nu cunosc refularea, trăind mereu într-o stare de „erupție sufletească". Poetul sufletului ispitit de înstrăinare, al sufletului gata să irumpă din sine, era firesc să descopere afinități cu acei eroi care, în spațiul lor fictiv, îndrăznesc ceea ce rareori își permite eul fictiv al poetului rătăcitor „prin niște locuri rele". Dealtfel, acest „eu" al viziunilor lirice nu este un personaj. Deambulările sale sînt pseudoepice. Și totuși, ele vădesc o înclinație a poetului vizionar spre fabulă. Peripeții, aventură spirituală, gesturi de parabolă, toate acestea sînt elemente posibile ale unui epos. Liric *absolut*, poetul Al. Philippide este atras de cîmpul limitat în teme, nesfîrșit în variații, al Povestirii.

El mărturisește, așadar, atracția pe care eroii ficțiunilor dostoievskiene o exercită asupra sa. Vorbind despre starea de erupție sufletească ce le este proprie, adaugă : „Purtăm în noi, fiecare, această stare. Numai că nu ne-o dăm la iveală niciodată în întregime." Lumea lui Dostoievski îl fascinează, se regăsește în ea, descoperind într-însa adevăruri pe care rațiunea în mod obișnuit le înăbușe, pe care convențiile le țin sub interdicție. Neliniștitoare, povestirile acestea sînt revelatoare : „...psihicul anormal al eroilor lui Dostoievski ne slujește la adîncirea unui psihic foarte normal". În povestirile sale, Philippide nu va uita această lecție. O criză, o morbidețe permite întrezărirea unor straturi abisale, interzise în mod obișnuit ochiului.

„Adevăruri sufleteşti", fapte psihologice", iată ce urmăreşte poetul nostru în romanul acelui „Candide rus", a acelui „Candide patologic" care e *Idiotul.* Este el un adept al romanului de analiză ? Da şi nu. Fără să mediteze mai adînc asupra monologului interior, asupra diverselor modalităţi literare ale introspecţiei, el atribuie romanului capacitatea de a explora straturi psihice subiacente, posibilitate pe care o refuză teatrului. Monologul interior, convenţional într-o dramă, e firesc şi necesar într-un roman. „Teatrul este capabil să exprime mai mult minciuna vorbelor ; adevărul gîndurilor îi este, în chip firesc, mai străin." Romanul este — conform condiţiei sale — cel care poate exprima sau expune acest „adevăr al gîndurilor". De aici, ceea ce am putea numi o *liricitate transpusă* a sa. Există o magmă interioară a epicului constituind *sufletescul,* pe care poetul Philippide îl caută, care-l atrage.

Nu-l interesează romanele-eseu, divertismentele intelectuale sofisticate ale mijlocului de secol XX. Uită romane care i-au plăcut mult altă dată, dar care nu sînt centrate pe destinul unui erou, sau care n-au ceva *„attachant"* (de ex. *Wilhelm Meister*). Rămîne fidel unei vechi structuri (poetul o numeşte „regulă") conform căreia romanul trebuie să aibă un personaj central, în jurul căruia se grupează existenţele episodice ale celorlalte personaje, regulă pe care o socoteşte bine întemeiată, răspunzînd unei duble nevoi de concentrare a scriitorului şi a cititorului. Dar, s-ar părea că romanul, specie proteică, a cărei unică lege ar putea fi socotită metamorfoza continuă, este la antipozii *concentrării.* Fenomenul manifest în literatura contemporană al dispariţiei eroului central urmează o tendinţă firească a evoluţiei romanului. Philippide îşi exprimă, însă (în *Însemnări despre roman,* 1937—1967), repulsia faţă de experienţele — ce „nu sînt literatură" —, faţă de romanul — ce „nu mai este roman" — faţă de „stilul moluscular" al „noilor romancieri" francezi. Totodată, îşi declară predilecţia pentru romanul cu personaj central, avînd o biografie completă care, astfel, stîrneşte interesul prin „taina pe care o duce cu el după ultima pagină a cărţii". Deci, proza romanescă nu trebuie să fie un joc al inteligenţei analitice, ci o încercare de a revela destinul uman. Romanul corespunde „dorinţei de a cuprinde în totali-

tatea ei o viaţă întreagă". Curiozitate similară cu aceea care ne îndeamnă să cunoaştem pe „altul", să scormonim în biografii, în trecut. Taina existenţei fascinează — o ştie prea bine Philippide —, chiar şi acea taină, degradată estetic, pe care o exploatează literatura senzaţională şi de aventuri. O înnobilare a senzaţionalului este, oare, cu putinţă ? Aceasta ar însemna renunţarea la „senzaţionalul material" şi promovarea „senzaţionalului moral".

Cititor al lui Dostoievski, dar şi al lui Proust, unul dintre primii descoperitori la noi ai lui Kafka (cf. eseul *Franz Kafka şi singurătatea în mijlocul mulţimii* din 1937), Philippide nu este tentat, se pare, de această artă a reprezentării destinelor integrale, care e romanul, în concepţia sa. Nu încearcă nici simpla povestire, cu toate că povestitorul i se pare mai „apropiat de poet", „mai liric, mai digresiv". Preferă o proză concisă care pretinde calităţi de concentrare, de măsură şi stăpînire a efectelor iscusite ale constructorului, ale meşteşugarului lucid. Nuvela, pentru care pledează o dată (cf. *Pledoarie pentru nuvelă,* din ianuarie 1935) corespunde acestor exigenţe. Ea „presupune sobrietate şi observaţie, supunere la subiect şi desprinderea din sine însuşi". Sînt tocmai virtuţile pe care le vor pune în lumină cele două nuvele ale sale. Îndeosebi, „desprinderea de sine însuşi" (temă esenţială a liricii lui Philippide dar şi tendinţă firească a poetului, tot mai evidentă, în opera maturităţii sale) pe care i-o permite exerciţiul prozei nuvelistice, îl determină să abordeze această specie. Pe plan estetic, această desprindere presupune o premeditare şi o gradaţie a efectelor, un mecanism dinainte calculat, cu alte cuvinte, ceea ce scriitorul numeşte „un meşteşug bazat pe inteligenţă, şi nu numai pe instinct". Nuvelele lui Philippide sînt, într-adevăr, fructul unui asemenea calcul meşteşugit. Mecanica lor, demontată, scoate la iveală resorturi de natură evident abisal-sufletească, dispuse în aşa fel încît caracterul lor de „resort", să devină manifest. Concentrarea şi stăpînirea efectelor, menajarea surprizei, distanţarea prin ironie, vom recunoaşte toate acestea în proza calculată a poetului vizionar.

2. ÎMBRĂȚIȘAREA MORTULUI

Arhetipul celor două nuvele ale lui Al. Philippide este narațiunea axată pe o prezență malefică. O vrajă rea pune stăpînire pe o casă, o făptură ori o existență, și o surpă mai mult ori mai puțin precipitat. Asupra casei Brumă, din nuvela *Îmbrățișarea mortului* (1940), nu mai puțin decît asupra vieții lui Ștefan Budu, în *Floarea din prăpastie* (1941), apasă o tenebroasă maledicțiune. Povestitorul insinuează cu ingeniozitate, în interstițiile prozei sale sugestia unei puteri maligne.

Un adevărat *mysterium iniquitatis,* un tainic Rău se manifestă în puținele dar catastroficele peripeții ale eroilor săi. Demonia aparține unor puteri care dărîmă dinăuntru lucrurile și zilele omului. Poetul Philippide, vizionarul labirintelor infernale, cunoaște prea bine căile obscure ale Răului. De aceea, chiar dacă ne amintim în legătură cu prozele lui, de tenebrele, misterele, urile bizare, de patimile ambivalente și de senzațiile romanului gotic, în care, adeseori, teama de moarte este doar un alt chip al vocației morții, chiar dacă găsim corespondențe între *Căderea casei Usher* a lui Edgar A. Poe și căderea casei Brumă, acestea sînt doar apropieri exterioare, simple aproximări ale spațiului lăuntric al povestirilor lui Philippide, spațiu care-și poartă blestemul *în sine,* ca un dat al naturii sale intime.

Maledicțiunea alcătuiește sîmburele tragediei închipuite în cele două nuvele. Tragedie degradată, coruptă prin ironie. Într-adevăr, nuvelistul nu permite tragicului să se cristalizeze. El subminează tot ce ar putea să dobîndească o *demnitate* tragică. Astfel, ca și Ștefan Budu, nevinovatul erou al nuvelei *Floarea din prăpastie,* tot astfel ultimii bărbați ai neamului Brumă (în *Îmbrățișarea mortului)* sînt victime *nedemne* ale unei fatalități ironice [1].

Povestitorul și-a ales, fără îndoială intenționat, personajele, din regnul făpturilor pozitiviste, al acelor oameni care nu îngăduie tainei să se strecoare în viața sau în lumea lor. Inginerul Ștefan Budu este omul calculului, Costache Brumă este contabil, chiar profesor de contabilitate. Tatăl său fusese naturalist. Totul — gesturile, cuvintele acestor oameni — e, pînă la un punct, bine temperat. Ei nu visează, și își țin sertarele în ordine. Or, tocmai acești ignoranți lucizi sînt surprinși de o invazie a Ne-

cunoscutului. Ceea ce dă un caracter voit senzațional povestirilor lui Philippide este această *surpriză* a violentării obișnuitului prin neobișnuit.

Mai densă decît *Floarea din prăpastie* — în care, cum vom vedea, scriitorul își permite să părăsească pista unicului destin sortit catastrofei, pentru a surprinde momente ale existenței sociale —, *Îmbrățișarea mortului* este o nuvelă construită, regizată, plină de efecte sigure prin concentrarea savantă ca a unor negre licori.

Concentrare a resorturilor nuvelei, nici o evadare nu e îngăduită de autor din cercul care se strînge, implacabil, în jurul eroilor. O adevărată, fatală, „îmbrățișare" a morții. Eroii nuvelei — Manole Brumă și cei doi fii ai săi, cel legitim și cel nelegitim — sînt adevărate monade închise. Mari însinguraţi, firi atrabilare, ei nu iubesc, după cum nu se iubesc între ei și nici pe ei înșiși. Lîngă mormîntul proaspăt al tatălui său, în mijlocul adunării funerare, Costache Brumă simte o imperioasă nevoie de singurătate. Înclinați spre mizantropie, ieșirile din carapacea în care se complac aceşti oameni se soldează cu eşecuri dacă nu cu dezastre. Bătrînul Manole Brumă o detesta cordial pe sora lui, „mătușa Natalia Cristea" ca și pe toate rudele lui. A fost întotdeauna, dar mai ales după moartea timpurie a soției, „un om singuratic". El n-are nevoie de nimeni, în afară de jivinele din colecția sa entomologică. Mizantropia sa își găsește un temei în teoria impasibilității („Sentimentul era ceva cu totul de prisos, un lux zadarnic, o piedică în dezvoltarea calmă a vieții"). Fiul său, legitim, îl știe „om hursuz și rece, mare egoist în fond..." Cel nelegitim este mai dur sau mai franc. Pentru el tatăl mort este „bestia bătrînă", e cel care, după ce a trădat-o pe mama copilului său, însurîndu-se din interes, s-a înverșunat împotriva oricărei amintiri, și-a distrus relicvele tinereții și devenise omul-care-nu-rîde-niciodată, „mizantrop și taciturn (...) care nu se însufleţea decît cînd descria nunta scorpionilor ori dragostea de mamă la păianjeni".

Mizantropia fiului natural, a lui Niculae Păun, este altfel motivată decît a tatălui naturalist. O viață mizeră, o fire agitată. A rămas singur din copilărie. Nu și-a cunoscut tatăl, i-a murit mama. Autodidact, citește, se cultivă cu o rîvnă nesusținută de nimeni ; e atras de curentul ideilor umanitare din

care se hrăneşte un timp. Expatriat, face parte din cercuri socialiste anarhiste din Elveţia, dar sentimentele civice îl aduc îndărăt în ţară pentru a-şi face serviciul militar. Rănit în primul război, are „sufletul îmbătrînit şi mintea răzvrătită". Ia parte la întruniri, e arestat şi zace doi ani la Doftana. Fusese, de fapt, un moderat, fără vederi prea clare, înainte de a intra în puşcărie. Iese ulcerat, răzvrătit împotriva oricărei societăţi, urînd totul şi pe toţi oamenii : „...închisoarea a trezit capacitatea mea de ură, care la mine era desigur o înclinare firească, mai ales cu asemenea ascendenţă ca a venerabilului nostru părinte..." — îi va spune el fratelui său cînd se vor întîlni. Un mizantrop, urînd fără distincţie bogaţi şi săraci, urmărind, ca un hămesit, o moştenire substanţială care îi fusese făgăduită şi pe care o pîndeşte, ca o fiară prada, în jurul cadavrului părintelui său, îndată după moartea acestuia.

Toţi aceşti însinguraţi, mizantropi, au o propensiune spre meditaţia în solitudine ; ei cunosc delectarea morocănoasă a lecturilor şi studiilor făcute pe îndelete, neurmărind scopuri imediate : bătrînul este tipul savantului bizar închis în lumea stranie a muzeului său de monştri. Unul dintre fii îşi propune să părăsească orice slujbă ca să se poată consacra întru totul lucrării sale despre „Evoluţia noţiunii de valoare". În sfîrşit, fiul răzvrătit citeşte tot timpul, împrumutînd cărţi de la un alt om ciudat, un fel de cobold trăind într-un subsol printre cărţi.

Cum e firesc, singuraticii aceştia nu se cunosc decît prea puţin şi prea tîrziu între ei. Tatăl, rămas singur după moartea soţiei, îşi trimite fiul, copil, departe la şcoli, şi nu vrea să ştie nimic despre el, îndeplinindu-şi faţă de el doar stricta obligaţie de a-l întreţine. Pe celălalt fiu, îl va ajuta tot astfel, manifestînd faţă de el o curiozitate rece, de naturalist. Cît despre cei doi fraţi, aceştia nu se vor cunoaşte decît pentru a se îmbrăţişa în moarte.

Nu este o mai penetrantă imagine a solitudinii la care sînt osîndiţi bărbaţii neamului Brumă decît aceea pe care o înfăţişează conacul în care bătrînul Manole s-a mutat împreună cu colecţiile sale entomologice. Casa a fost *aleasă* după chipul şi asemănarea locatarului : „Acel care construise casa fusese desigur un om care avea multă vreme de pierdut, o fire leneşă şi gînditoare, un suflet ascuns şi sucit". Însăşi organizarea casei de-

vine o alegorie a lipsei de comunicare între locuitorii ei : „Ce stranie idee avusese arhitectul acestei case să nu facă să comunice direct nici o odaie cu alta ! " Misterul casei e sporit prin acest cvasihermetism al ei. Povestitorul menajează acest mister, dozîndu-l cu grijă, strecurîndu-l printre zidurile delabrate ale conacului, în odăile cu mobile sumbre şi monumentale. El ne introduce, astfel, pînă în centrul demonic al tainicului lăcaş, în muzeul cu fluturi prăfoşi şi cu hexapode, octopode şi miriapode.

Colecţia entomologică a lui Manole Brumă nu este un simplu accesoriu, un decor în care se desfăşoară acţiunea. De fapt, elementele acestui mic muzeu nu participă la acţiune. Şi totuşi, ele par să poarte ori să reprezinte maledicţiunea în casa Brumă. Explicaţia nu este raţională, deşi, în economia nuvelei, colecţia care încarnează pasiunea maniacală a naturalistului ia fiinţă numai prin trădare, deci printr-o neomenie : tînăr, Manole Brumă şi-a părăsit iubita şi s-a însurat cu o fată bogată pentru a-şi putea da frîu liber „pasiunii lui pentru insecte". El a preferat să semneze, într-un fel, un contract cu Necuratul pentru ca să i se împlinească visul [2].

Vis al unui om de ştiinţă, dar şi coşmar al unui obsedat. Bătrînul Brumă face parte din galeria savanţilor maniaci, a căutătorilor de pietre filosofale sau a fabricanţilor de elixire şi de manechine bizare, stranii personaje care abundă în literatura romantică, şi în deosebi la E.T.A. Hoffmann, dar care pot fi întîlniţi şi în mai noile povestiri ştiinţifico-fantastice. Colecţia entomologului este cu atît mai stranie cu cît, savantul murind, duhul său pare să se fi refugiat în singurele jivine pe care le-a iubit. El care a îndepărtat oamenii de el „avea o dragoste deosebită" pentru diversele specii de miriapode.

Muzeul este aşezat de narator sub semnul *monstruosului.* O colecţie de monştri, astfel îi apare micul muzeu entomologic lui Costache Brumă, fiului contabil. O frumuseţe înfiorătoare, emanînd farmece malefice dar şi dezgustînd pe cei care o contemplă. Farmec al morţii, căci gîngăniile aparţin unei lumi străvechi, defuncte. „Pereţii erau în întregime acoperiţi de nişte dulapuri mari pline de gîngănii mumificate. Lumina care pătrundea prin ferestrele largi făcea să strălucească în vitrine pulberea aripilor de fluturi, armura neagră a greierilor, cără-

bușii cafenii, lăcustele verzi, caradaștele cu coarne de cerb, bondarii păroși, libelulele zvelte." Pe măsură ce înaintezi în descrierea acestui muzeu, cu cuștile sale speciale pentru diverse familii de păianjeni ori pentru mult îndrăgitele miriapode, înțelegi că aici, în această lume *veche,* moartă de mult, în aceste mici mumii monstruoase trebuie căutat tîlcul dramei tenebroase a casei Brumă. Monstruosul domină singurătatea oamenilor care vin în această casă. Aplecarea bătrînului savant spre viața *care a fost* (el însuși s-a retras din viață) își are emblema esențială în „dragostea deosebită" pe care o nutrește pentru cele mai oribile dintre miriapode. „Spunea că neamul lor este unul dintre cele mai vechi de pe pămînt, mai bătrîn decît mamiferele și decît păsările, pe care le numea cu dispreț parveniți ai naturii. El evoca avînd o mlădiere gravă în glas, vremurile de acum sute de mii de ani cînd scolopendre uriașe cu sute de picioare, lungi cît șerpii, foiau nestingherite printre ferigile înalte și copacii giganți." Ceea ce este străvechi îl fascinează nu numai pentru că e mort, ci și pentru că reprezintă o lume umilitoare pentru umanitate (această altă „parvenită" a naturii) și, totodată, un mod de viață sinistru.

Că acest muzeu este un *loc rău,* că ascunde o taină oribilă, simt prea bine cei doi fii ai naturalistului. Costache nu s-a putut niciodată obișnui cu această „stranie menajerie". Copil, evita cu grijă camera cu păianjeni și scolopendre. Căci ceea ce era aparent o lume a calmelor observații savante, a experiențelor științifice, era de fapt o sublume, o faună pînditoare, subumană.

Philippide se dovedește și în proza sa, ca și în poezie, un vizionar al universului monstruos, în care abundă puterile malefice. O enumerare liniștită ascunde „înfiorarea de scîrbă" a contemplatorului inocent : „Erau aici, în cuști și în vitrine, urechelnițe de culoare galbenă murdară, cu cîte patruzeci și două de picioare, cu antene iscoditoare, alergînd repede în toate direcțiile, nesuferind lumina, sălbatice și crunte ; șarpele orb, negricios, cu înfățișare de rîmă, cu picioare subțiri ca niște peri..." Și enumerarea continuă pînă la scolopendra uriașă adusă de la tropice, vie încă în colecția aceasta de mumii. Ea este așezată ca într-un fel de sfîntă a sfintelor cu sens negativ, demonic : „Singură într-o colivie, gîngania monstruoasă, lungă de un sfert de metru, își întindea trupul gălbui, inelat și spri-

jinit pe optzeci de perechi de picioare, cu antenele vibrînd, la pîndă printre pietrele împrăştiate pe fundul bine căptuşit cu nisip al cuştii".

Odaia miriapodelor monstruoase aparţine unui strat fundamental al reveriei philippidiene. De aici purced acele proiecţii ale poetului care înconjoară apariţiile Demonului. Figuri fie zoomorfe fie antropomorfe reprezintă Animalicul monstruos. Ca şi în conacul malefic al savantului, viziunea poetului închipuie (de pildă în poezia *Tainicul ţel)* un „muzeu de monştri" :

> Şi ce pocite chipuri ! Strîmbe guri,
> Tumefiate buze, nasuri roase,
> Obraji storşi, urechi pleoştite, tot figuri
> Dintr-un muzeu de monştri parcă scoase !

Şi tot astfel după cum paşii vizitatorului trecînd prin muzeul naturalistului se îndreaptă fatal spre uriaşa scolopendră exotică de care se simte, cu oroare, privit („Gîngania îl observa, desigur, cu atenţie..."), tot aşa, în poezia amintită, străbătînd galeria capetelor infernale, peregrinul vizionar întîlneşte privirea de „prieten vechi" a Demonului.

Evident, monştrii aceştia sînt făpturi de coşmar. Coborîrea pe un alt tărîm are întotdeauna, cum am văzut, caracterul unui *vis rău.* În *Îmbrăţişarea mortului* se face o singură aluzie la o asemenea experienţă onirică, şi tocmai în legătură cu gîngăniile din colecţia naturalistului. Copil, Costache Brumă era iniţiat de tatăl său, care ar fi vrut să-i transmită pasiunea entomologică. Acesta „îl ducea uneori în laborator, ridica încetişor capacul de pînză metalică de pe una din oalele mari de lut umplute cu pămînt în care locuiau arachnidele, cu nişte cleşti fini apuca de un picior pe un păianjen, îl ţinea sub o lupă groasă şi chema pe copil să se uite, arătîndu-i cu o vergea subţire de metal filierele prin care ies firele fine şi cleioase ale pînzei, cei opt ochi mărunţi, colţii, găurelele plămînilor. Sub lupă, trupul catifelat al păianjenului apărea monstruos, acoperit de pori groşi ca nişte ţepi. Copilul închidea ochii". Nevinovăţia neştiutorului în contact cu ştiinţa monstruosului. Bineînţeles, noaptea, copilul „se visa în cuşca scolopendrelor, se

simţea furnicat de mii de picioare subţiri, gîdilat de antene şi înţepat de colţi otrăviţi".

Colecţia organizată cu ştiinţifică pedanterie, foarte concretă, expusă privirilor, comunică, aşadar, cu tărîmurile onirice. Muzeul monştrilor este în acelaşi timp real şi imaginar, un coşmar care a prins fiinţă şi care apoi bîntuie din nou visurile. Încercarea de iniţiere a fiului în lumea aceasta subumană de către bătrînul naturalist aminteşte tentativa similară pe care o face tatăl lui Adrian Leverkühn, eroul romanului *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Fluturii superbi şi terifianţi pe care îi prezintă acesta fiului său, au, ca şi scolopendrele lui Manole Brumă, o semnificaţie latent-demonică. Toate aceste gîngănii fascinează şi, totodată, produc oroare în sufletele neprevenite. Frumuseţea lor tainică emană farmecul tenebros al morţii. Iată cum apar „gîngăniile mumificate" în micul muzeu entomologic al naturalistului : „Lumina care pătrundea prin ferestrele largi făcea să strălucească în vitrine pulberea aripilor de fluturi, armura neagră a greierilor, cărăbuşii cafenii, lăcustele verzi, caradaştele cu coarne de cerb, bondarii păroşi, libelulele zvelte".

O cromatică ce aminteşte culorile cele mai frecvente ale picturii expresioniste. Remarcăm, dealtfel, în naraţiunile lui Philippide, aplecarea povestitorului spre distorsiunea grotescă a imaginilor şi spre o reliefare a *urîtului* într-un spirit congener expresionismului. O anumită insistenţă asupra : tenebrosului, a nauseei, a sordidului, a dizgraţiosului, a diverselor forme ale urîtului implică prezenţa unei obsesii.

Cîteva exemple. Nuvela se deschide asupra scenei înmormîntării lui Manole Brumă. Slujba mortuară se face în biserica mică, întunecoasă, a cimitirului. Miros de tămîie, „dulceag şi lînced", care îi face silă lui Costache Brumă. Un ţipăt strident, un leşin lîngă cosciug. Durere artificială, zgomotoasă. Oamenii sînt urîţi : mătuşa Natalia are „în toată înfăţişarea ei ceva de iapă bătrînă, cam deşelată, cu valurile pieptului şi ale şezutului stăpînite greu de chingile corsetului, în rochia de doliu cu coadă, aceeaşi de treizeci de ani, croită după moda de dinainte de 1914 şi purtată de-atunci încoace la toate înmormîntările familiei". La mormînt, directorul liceului ţine un discurs „gîngav" ; un alt individ „chel, cu gura ca un bot şi

cu ochii bulbucaţi şi roşii" vorbeşte afectat şi pretenţios. Casa Brumă este oribilă, „...fără simetrie şi fără gust. Pe pereţii galbeni şi coşcoviţi, se zăreau dîre cenuşii lăsate de apa de ploaie din burlanele sparte. Ornamentele de piatră ale ferestrelor erau crăpate şi roase. Tabla roşie a acoperişului se decolorase cu vremea. Hardughia asta rău îngrijită avea un aer pleoştit şi trist". Caracterele sînt sordide, după cum chipurile sînt diforme. Cărpănoşi, banii joacă în viaţa acestor oameni rolul unui agent al fatalităţii ironic-nefaste. Astfel, atît pe plan moral, cît şi pe acela fizic, e dominantă, în naraţiunea lui Philippide, o estetică a urîtului, într-o regie pe care o putem numi expresionistă.

Ca şi în *Floarea din prăpastie,* există în această nuvelă o chemare a morţii, sau mai exact o chemare *în* moarte. Naratorul vrea să sugereze o asemenea „vocaţie" a neamului Brumă. Tragedia nu este rezultatul unui concurs fortuit de împrejurări. Moartea este înscrisă în economia întregii nuvele, „Îmbrăţişarea" ei nu este doar cea tragic finală. Încă de la începutul povestirii, înmormîntarea lui Manole Brumă are întrucîtva rolul unui ritual de iniţiere. Costache, fiul legitim al mortului, simte această „chemare" care emană, oarecum, din casa mohorîtă şi stranie a familiei. Această casă este descrisă ca o romantică ruină, ca un loc al morţii. „Gîngăniile mumificate" în raclele lor de sticlă constituie un decor necesar. Preocupările bătrînului se învîrteau, dealtfel, tot timpul, în jurul morţii: specii dispărute, limbi moarte („bun latinist şi mare cititor de literatură antică"), aranjament al interiorului (sufrageria ca un tricliniu, în care „...ceilalţi doi meseni vor fi fost desigur umbre..." ; dormitorul „seamănă cu o cameră de spital" ; biroul cu mobile „monumentale", în culori sumbre, care va fi camera funebră). Fiul, Costache, este atins şi el, prea timpuriu, de aripa morţii. Îi e frică de tăcere, are anxietăţi nelămurite, e ostenit, un îmbătrînit înainte de vreme, inima îl trădează („...ceva în pieptul lui, ceva captiv lupta din răsputeri să iasă"). Fiul nelegitim, „negriciosul" cum îl poreclise menajera, pare o mască mortuară : „Faţa lui, cu nasul subţire şi fin, cu umerii obrajilor ieşiţi, era ciolănoasă şi uscată, avînd ciudate nuanţe de mătase veche". Bătrîna menajeră spune despre el că „avea o faţă uscată şi galbenă, parcă trecută prin foc..." Alura sa, vestimentaţia sa, au ceva funerar.

Astfel, misterul care pluteşte în atmosfera tot mai densă, pe măsură ce înaintează, a nuvelei, este misterul morţii. Acesta prinde un trup mai puţin eteric, mai sensibil, în enigma din jurul mortului, a lui Manole Brumă şi a lăsămîntului său. O enigmă neliniştitoare. Bătrînul s-a prăbuşit încercînd să scrie ceva pe o hîrtie. O ultimă voinţă a sa, o indicaţie ? Senzaţionalul bine menajat de povestitor, izbucneşte prin apariţia fiului nelegitim. Acesta îşi reclamă de la fratele său, care nu ştia de existenţa lui, drepturile sale : moştenirea promisă de bătrîn. Ciocnirea dintre cei doi reprezintă o variaţie pe tema străveche a fraţilor duşmani. De fapt, fiul legitim, uluit şi neîncrezător la început, se lasă repede înduplecat, ca un frate „blajin", de cel care joacă rolul fiului „răzvrătit". Asistăm la elucidarea unei taine familiare, în care niciunul din membrii neamului Brumă nu e menajat. Fiul nelegitim este procurorul „bestiei bătrîne" (nimic nu e cruţat nici chiar mormîntul părintelui, „groapa blestemată a tatei"), dar şi al fratelui său, ca şi al său însăşi. Cel legitim nu-şi apără tatăl, nici pe sine. În realitate, amîndoi fiii sînt victimele mortului. În rechizitoriul său, cel nelegitim nici nu-şi dă seama cît adevăr ascund cuvintele sale vehemente. Vorbind despre ajutorul bănesc şi mai ales despre promisiunile pe care i le făcuse bătrînul, remarcă : „Omul acesta rece, tăios, distant, avea în el ceva nemilos, de bestie şireată şi ascunsă. *Mă prinsese zdravăn în cleşte* (subl.n.). Nu mai puteam spune nimic. Trebuia să joc cum îmi cînta el. N-aveam voie să spun nimănui că e tatăl meu. *Nici chiar lui !*"

Şi iată punctul culminant, consumarea bruscă şi brutală a tragediei, prin „îmbrăţişarea mortului". Al. Philippide imaginează *o cursă* a destinului (cum va fi una în care cade eroul nuvelei *Floarea din prăpastie)*. Victimă a propriei vehemenţe pătimaşe, ahtiat de bani pînă la o cronică exasperare demenţială, disperat că nu-i găseşte la locul ştiut, Păun, fiul nelegitim recurge la violenţă dar fratele său, apărîndu-se, îl omoară fără să vrea. Intrăm, astfel, în climatul unui coşmar poesc, dinainte calculat şi pregătit. În odaia în care a murit tatăl zace cadavrul unuia din fii, iar celălalt trece prin agonia conştiinţei de a fi ucis. Apăsat de tăcere, suferind de opresiunea anxietăţii sale, ucigaşul fără voie e năpădit de sentimentul unei teribile singurătăţi. Dar fiecare din bărbaţii neamului Brumă fusese ireme-

diabil singur. Niciunul nu putuse să comunice într-adevăr cu altul. Niciunul nu putuse să se transpună în situaţia celuilalt (Costache Brumă, fiul, îşi dăduse seama cu puţin înainte de tragicul eveniment al „uciderii", că nu izbutea să se substituie tatălui său). Drama singurătăţii pe care o trăiesc îi împinge spre sinistrul deznodămînt al unei morţi în *singurătate*. Tragedie, dar şi ironie a destinului : moartea fiilor se datoreşte unor împrejurări parţial groteşti. Unul cade revendicîndu-şi banii ca un furibund, împins de fratele său care se apără. Moartea celuilalt are un caracter mai accentuat ironic. În coşmarul în care a pătruns sau care l-a cuprins, el se lasă ucis de propria sa teroare, strivit de cadavrul fratelui pe care tot el l-a închis într-un dulap. Însinguraţii s-au îmbrăţişat în moarte.

Ceea ce dă o alură fantastică naraţiunii lui Philippide în ultima secţiune a nuvelei este jocul de coşmar în stare de veghe al privirilor. Costache Brumă îşi priveşte fascinat fratele mort şi se simte privit de acesta : „Brumă avea impresia că dacă mortul va rămîne întins acolo, el nu se va mai putea clinti de lîngă dînsul, va sta mereu cu ochii la cadavru, fascinat de acest trup pe care îl ucisese". Şi, mai apoi : „Se ferea mereu să-i privească faţa, în care numai un ochi era întredeschis, dînd figurii o expresie şireată, în contrast sinistru cu imobilitatea muşchilor. Privirea mortului parcă îl spiona şi acum, la pîndă, plină de bănuieli şi acuzaţii." În sfîrşit, ca într-o autentică povestire „gotică", sau într-o nuvelă de groază, privirea lui Brumă se fixează ca suptă de oroarea uşii dulapului care se mişcă „împinsă pe dinăuntru". Privirea aceasta rămîne încremenită şi goală — căci vedea apropierea neantului — în „ochii umflaţi de-o nemărginită groază" ai cadavrului pe care-l vor descoperi în ziua următoare.

Arta povestitorului Philippide, în această nuvelă, este concentrată asupra reliefării elementelor *de senzaţie*. Acestea sînt fie de natură senzorială şi profund organică (priviri fascinate, oroare, greaţă), fie de natura loviturilor de teatru sau a curselor pe care le întind obiectele, un fel de *„Tücke des Objekts"*, de vicleşug al lucrurilor : dulapul care se deschide încet, misterios sub presiunea cadavrului, haina mortului se agaţă de un cuier din fundul dulapului desprinzînd o scîndură şi făcînd să se reverse din tainiţa lor sutele de bancnote dosite de bătrînul

Brumă. Şi totuşi, *Îmbrăţişarea mortului* nu este o simplă nuvelă senzaţională, ci e o naraţiune din familia celor *extravagante* ale lui Edgar Poe. Nu trebuie să ne lăsăm amăgiţi de prezenţa senzaţionalului (în finalul povestirii), după cum nu trebuie să socotim că recursul la o psihologie a stărilor limită face din această nuvelă o operă de analiză. Ceea ce domină în această naraţiune, constituind meritul ei esenţial, este o regie ingenioasă. Şi, întrucît fantasticul presupune o regizare a elementelor, o perturbare a lor calculată, *Îmbrăţişarea mortului* ne apare ca o lucrare de calcul [3].

Calculul nu implică crearea *de toutes pièces* a unei lumi. Philippide preferă să sugereze fantasticul infiltrîndu-l *în,* sau mai degrabă extrăgîndu-l *din* elementele unei existenţe cotidiene. Meditînd asupra fantasticului *(Însemnări despre fantastic,* text din decembrie 1969, republicat în *Consideraţii confortabile I)* statuiază un precept pe care el însuşi îl urmează : „...fantasticul, ca să producă un efect adînc, nu trebuie construit aşa încît să fie cu totul în afara lumii posibile". Şi citîndu-l în apărare pe E.T.A. Hoffmann, după care : „Picioarele scării pe care te urci în regiunile fanteziei trebuie să fie fixate bine în viaţă, astfel încît oricine să se poată urca" — adaugă că, deşi cultivatorii mai noi ai fantasticului par să se îndepărteze de această axiomă hoffmanniană, inventînd o lume particulară, extraordinară, totuşi o literatură *fantastică* bună „nu se lipseşte de viaţa de toate zilele". În nuvelele sale, Philippide alege aşadar oameni comuni, puşi în împrejurări banale (cu rare excepţii) tocmai pentru a-şi permite să construiască pe această temelie, de o solidă concreteţe, o posibilă „scară" a fanteziei. El cunoaşte prea bine (şi analizează cu fineţe) acel *realism al fantasticului* din naraţiunile lui Poe. Deşi spuneam că între *Prăbuşirea casei Usher* şi *Îmbrăţişarea mortului,* corespondenţele sînt exterioare, ele indică unele procedee similare. Ca şi Poe, scriitorul nostru recurge la imaginile delabrării, ale paraginei, ale „casei vechi", roasă pe dinăuntru de un morb mortal. Ca şi Poe, Philippide ştie că lucrurile — chiar cele mai comune — au asupra oamenilor o profundă înrîurire, că „mediul material — cum afirmă el în *Însemnări despre fantastic* — influenţează spiritul, apăsîndu-l sau înălţîndu-l, după împrejurări". E evident că, asemenea casei Usher, casa Brumă,

simplu conac de țară, este un loc al maleficiilor care determină catastrofa locuitorilor ei. Dar locurile acestea nu aparțin unei *alte* lumi, chiar dacă drama ce se petrece în ele e enigmatică. E adevărat că citind ultimele pagini ale nuvelei lui Philippide îți apare finalul *Prăbușirii casei Usher*. Frați într-o nuvelă și într-alta. În povestirea lui Poe, Madeline, care a fost înmormîntată de vie, se întoarce în biroul fratelui. Ușa se deschide larg, și ea cade peste fratele ei. Împreună se prăbușesc morți la pămînt. Frați, cădere fatală și neașteptată a unuia asupra celuilalt, moarte și surpare a „Casei", în cele două nuvele. Dar în narațiunea lui Philippide acest final nu are caracterul fantastic al finalului din *Prăbușirea casei Usher*. Fiorul neliniștii și al misterului pe care-l dau faptele inexplicabile la Poe, este înlocuit printr-o surpriză oribilă. Oroare din care nu lipsește grotescul. Spăimîntătorul e supus rapidei coroziuni a rizibilului.

În nici una din nuvelele lui Philippide nu întîlnim un supranatural, un irațional asumat în perspectiva naratorului. Vise, peripeții aparent iraționale sînt prezentate sugerîndu-se o explicație psihologică raționalistă. Deși faptele istorisite aparțin adeseori (în deosebi în nuvela *Floarea din prăpastie)* tărîmului psihologiei abisale. Subiectivități morbide sînt în cauză. Eroii (cu toate aparențele lor banal-burgheze) sînt obsedați, maniaci, tulburați de o conștiință bolnavă. Dar nimic în existența lor care să nu fie motivat, care să nu fie explicabil. Zone obscure ale sufletului sînt luminate cu o luciditate ironic analitică. Fantisticul însuși, în perspectiva lui Philippide este o categorie a lucidității.

3. FLOAREA DIN PRĂPASTIE

Floarea din prăpastie este istoria unei existențe ironice. Desigur, eroul acestei nuvele, Ștefan Budu, nu are vreun daimon socratic al ironiei, el nu se preface că nu știe nimic, nici nu este un *eiron,* în sensul artistotelic al cuvîntului, o ființă care se disprețuiește pe sine. El este victima unei *ironii* pe care vorbirea noastră curentă o atribuie *sorții.* Destinul său este ironic nu făptura sa. Un mic burghez, înglodat într-o viață

banală, un inginer pozitivist cade în întreita cursă ispititoare pe care i-o întinde Visul, Erosul şi Moartea. Iată ironia destinului său.

Naratorul este dispunătorul lucid al acestui destin. Lui, înainte de toate, îi aparţine ironia, ca o intenţie subiacentă naraţiunii sale. Deşi, Al. Philippide nu imprimă povestirii o tonalitate ironică. Nimic din ironia subversivă a lui Thomas Mann care dizolvă necontenit gravitatea cvasisacerdotală a artistului. În proza scriitorului german se strecoară, ca nişte spiriduşi, mici fiinţe ironice asemenea animaliculelor ce roiesc în jurul pustnicului Antonie prosternat în rugăciune în tabloul lui Hieronymus Bosch. În nuvela poetului român nu găsim însinuările, jumătăţile de surîsuri ale lui Thomas Mann. Ironia lui Philippide este ocultă, bine ascunsă în trama unei povestiri calme, aparent univoce. Ironia sa este savant disimulată (nu ţine, oare, disimularea de esenţa însăşi a ironiei ?). Noi trebuie să o descoperim printre iţele aparente ale unei drame burgheze.

Căci tema istorisirii pare să fie aceea a unei drame domestice. Un bărbat mediocru în toate, ţinut de o nevastă despotică şi frigidă în lanţurile unui matrimoniu meschin, ajunge să se revolte, în urma revelaţiei pe care o are a unei alte existenţe posibile. Porniri îndelung refulate se trezesc într-însul, şi, concomitent, el face descoperirea unor noi perspective asupra vieţii, descoperire mijlocită şi de societatea în care intră, aceea a defunctei protipendade a Capitalei. Revoltă abia schiţată, de altfel, curmată curînd. Căci soţul antrenat, cu toată pasiunea, într-o aventură extraconjugală, îşi pierde viaţa, fiind victima unui glonţ ce nu-i era destinat.

Dar *Floarea din prăpastie* nu se reduce doar la o asemenea schemă a unui banal conflict matrimonial. Elemente de satiră nu lipsesc din naraţiunea lui Philippide. Aceasta are structura unui mic roman, a unui *satyrikon* modern. Ştefan Budu, eroul nuvelei, este, într-un sens, un inocent, un candid rătăcit într-o lume suficient de coruptă pentru a nu-i lăsa indemnă ingenuitatea. Or, din conjuncţia între naivitatea insului însingurat şi artificiile societăţii rezultă nu numai perspectiva satirică a naraţiunii, ci şi fundamentala ei ironie tragică.

Într-adevăr, Ştefan Budu, eroul povestirii lui Philippide are rolul *ţapului ispăşitor,* al aceluia care plăteşte mai degrabă

pentru păcatele celorlalţi, ale grupului social din care face parte, decît pentru ale sale proprii. El nu este nici vinovat nici nevinovat, sau mai exact este şi una şi alta. Om de o deosebită platitudine, comun în toate, el este dăruit cu calităţile chiar ale mediocrităţii. Valoarea sa umană nu se poate contesta. De aceea, catastrofa vieţii sale nu e lipsită de tragism. Are el o vină tragică ? Îşi merită el soarta ? Nu este el o victimă a arbitrariului ? Un ins căruia i s-a transferat o vină ?

Cu toată catastrofa brutală a sfîrşitului său, destinul lui Ştefan Budu este mai curînd ironic decît tragic. Philippide nu urmăreşte, de altfel, meandrele unei existenţe, ci curba unui destin. Forţe oculte intervin, provocînd în viaţa inginerului tulburarea tipică a unui joc al destinului. Omului predestinat pentru o viaţă calmă de slujbaş, pentru înaintarea nespectaculoasă pe scara socială, pentru satisfacţii dintre cele mai obişnuite ale existenţei cotidiene, i se rezervă un destin catastrofic. După formula lui Northrop Frye, eroul unei ironii tragice „nu este decît un individ obişnuit care se înstrăinează de lumea sa". Destinul lui Ştefan Budu, erou al unei fabule ironice, presupune o modificare radicală a naturii sale. Prin transformarea sa, tot ceea ce a dispreţuit, neglijat, refulat, se va răzbuna împotrivă-i.

Fără să fie ori să urmărească a fi un artist al portretului, Al. Philippide năzuieşte, în *Floarea din prăpastie,* să dea eroului său, şi asemenea lui, celorlalte personaje, ba chiar şi figuranţilor din jurul lor, conturele ferme ale unor „caractere". Toţi sînt fixaţi în schema care li se impune. Singur Ştefan Budu îşi iese din pielea „personajului" său iniţial. Căci un plan al *neobişnuitului,* care intersectează la un moment dat planul obişnuinţelor sale, îl obligă la o transformare. De fapt — esenţial pentru viziunea lui Philippide, poet care a poematizat visul —, în această proză experienţa onirică este cea care sparge planul realului cotidian, schimbînd cursul vieţii de toate zilele a eroului. Purtător de mistere, visul invadează această viaţă şi determină o metamorfoză a insului.

Pentru a înţelege această răscolire din adîncuri care îl va transforma pe Ştefan Budu trebuie să recunoaştem întrînsul un *banausos* modern. Dîrz în apărarea ştiinţei pozitive, refuză tot ce poate ţine de domeniul spiritului. Nici o valoare mai înaltă morală nu-l atrage ; orice artă îi e străină. Rudimentar, con-

formist de îndată ce e vorba de ierarhie, pătruns de superstiţii pozitiviste, de prejudecăţi sociale, birocrat rutinier, arivist, el cunoaşte incitaţiile unui snobism naiv : „De multă vreme Budu voia să facă parte dintr-un club. Vorba asta de club îl incita evocînd în mintea lui ceva ales, distins şi foarte respectabil, un loc de reculegere elegantă, de izolare aristocratică, în tovărăşia unor oameni rafinaţi." Nici o pasiune manifestă, nici un interes pentru treburile publice, totală nepricepere în politică. În sfîrşit, timiditate şi indolenţă „în tot ceea ce nu era ştiinţă pozitivă şi viaţă cu program", lene sufletească şi spirituală. Dar tocmai acest potrivnic al oricărei problematizări va ajunge deodată, pe un promontoriu înaintat al vieţii, asediat din toate părţile de valuri inexplicabile pentru el. Banalul intră într-o zodie a senzaţionalului.

Inexplicabilul este dealtfel ceea ce tulbură pentru întîia oară perfecta linişte sufletească, echilibrul moral al acestui om care trăieşte repetînd aceleaşi gesturi, avînd aceleaşi îndeletniciri, în convingerea că înţelege totul şi a rezolvat totul cum nu se poate mai bine. Experienţa esenţială care anunţă schimbarea şi o provoacă în viaţa lui Budu este cea onirică. Într-o dimineaţă el se trezeşte... fiindcă visase. Uimire grotesică dar, de fapt, legitimă : „Budu nu visa niciodată... Somnul lui era întotdeauna negru, adînc, total. Se scula pe aceeaşi parte pe care se culca. Nu înţelegea cum cineva poate să viseze. Toate istorisirile de visuri le socotea ridicule şi faptul că psihologia întrebuinţează visul ca instrument de cercetare a sufletului îl făcea să aibă faţă de această ştiinţă un dispreţ cu care, de altfel, acoperea toate ştiinţele care au spiritul drept obiect." Adversitatea împotriva celor sufleteşti ca şi a celor spirituale se va întoarce împotriva lui. Budu va ajunge victima a ceea ce dispreţuieşte. Într-un fel asistăm la o răzbunare a psihicului şi spiritualului ori, mai precis, a visului asupra realului. Nu spune Al. Philippide (în reflecţiile sale la lucrarea lui Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve)* : „Spune-mi cum visezi, ca să-ţi spun cine eşti" ?

Trezirea înainte de vreme, sub impresia unui vis, implică ieşirea din cotidian, intrarea în alt tărîm, răsturnarea gravă a ordinii prestabilite. Această *trezire* a lui Ştefan Budu aminteşte prin unele aspecte ale ei, *trezirea* unor personaje din

ficţiunile lui Kafka, şi îndeosebi a lui Gregor Samsa, din *Metamorfoza,* şi a lui Joseph K. din *Procesul.* Cînd Gregor Samsa, după o noapte de vise zbuciumate, se trezeşte metamorfozat într-o gînganie respingătoare, cînd Joseph K. se pomeneşte în zorii zilei arestat, ei fac experienţa crucială a trecerii pe alt tărîm, deşi rămîn, aparent, în cadrele vieţii lor cotidiene. Kafka însuşi vorbeşte despre trezire ca despre o clipă riscantă în care totul este posibil, în care primejdia înstrăinării de noi înşine ne pîndeşte. Printr-o asemenea înstrăinare de eul său va trece eroul lui Philippide în urma visului care *l-a trezit.* Deşi s-ar putea afirma că eul său era cel înstrăinat, şi că trezirea n-a însemnat decît o revenire a sa la un adevăr profund al său. Oricum, această trezire din vis (nu spunea Edmond Goblot : „Un rève, c'est un réveil qui commence" ?) înseamnă începutul unei serii de revelaţii, al unui proces de transformare a unui *banausos* într-un *pharmakos,* a omului lipsit de orice apetenţă spirituală într-o victimă sacrificată în locul altuia.

Descrierea acestei transformări constituie partea solidă a nuvelei. Sufletul diurn (cum ar spune romanticii) se lasă subminat pe încetul, de sufletul nocturn. Visul este cel dintîi agent al disoluţiei. El acţionează cu atît mai coroziv, cu cît conştiinţa visătorului este mai puţin dispusă să recunoască puterea iraţionalului. Budu se laudă că n-a visat niciodată şi nici nu poate înţelege rostul unei asemenea slăbiciuni, a unei evaziuni futile în imaginar. Visul său — atunci cînd îl vizitează — îi violentează raţiunea. După primul vis, îl vedem pe acest om, care era fericit să păstreze ritmul monoton casă-serviciu, tot mai tulburat, sedus de viclenia visului şi a lucrurilor din jurul său.

Visul îl înspăimîntează şi îl ruşinează : „Simţea o ruşine ciudată, ca un şcolar care fumează pe ascuns". Teama şi voluptatea asociate cu amintirea visului denunţă în această experienţă onirică un plan al dorinţelor refulate şi realizate în imaginar („Se simţea umilit dar totodată cuprins de o oboseală dulce, care îi producea plăcere"). Căci primul vis este, în termenii psihanalizei freudiene, un *Wunschtraum.* El visează o femeie tînără cu care goneşte la vale pe o săniuţă. Dar, în acelaşi timp, visul este un *Furchttraum :* ajunşi în fundul văii,

în loc de încîntătoarea femeie care îi încolăcea gîtul cu braţele, la spatele său e „un schelet, care rînjeşte, cu braţele întinse spre el ca pentru îmbrăţişare...“ Astfel apare motivul „florii în prăpastie“, a seducţiei pe care, deopotrivă, Erosul şi Moartea, înainte de toate prin intermediul Visului o exercită asupra naturii încorsetate dar lipsite de apărare a unui cvadragenar.

La trezire, Ştefan Budu îşi va aminti femeia atrăgătoare, se va opri asupra imaginii ei, avînd un vag sentiment de culpă, dar va uita scheletul. Deşi, între „gluga albastră“ care încadrează chipul invizibil al tinerei şi rînjetul hîrcii relaţia este de identitate. „Floare albastră“ din prăpastie care îl ademeneşte pe eroul nuvelei are un dublu sens erotic şi thanatic.

Dar Philippide nu se pierde în proiectarea unor simboluri obscure. Chiar dacă, începînd cu acest prim vis al lui Ştefan Budu, femeia (întîlnită pe planul oniric şi mai tîrziu pe acela real, în persoana Marei-Dor) va juca rolul mitic al unui personaj psihopomp. Căci, ca şi tînărul Tadzio, din *Moartea la Veneţia* a lui Thomas Mann ea îl atrage şi îl călăuzeşte pe erou spre moarte. Drumul acestuia nu este — precum e itinerariul figurat în marile poeme ale lui Philippide — cîtuşi de puţin alegoric. Atent mereu la datele imediate ale concretului, prozatorul îşi insinuează tîlcurile mai absconse ale istorisirii sale sub stratul dens al unei reprezentări mimetice. Nuvela vădeşte chiar o oarecare obstinaţie în notarea amănuntului concret, trivial. Ochiul naratorului remarcă, nu fără o secretă delectare, meschinele trăsături ale realităţii banale. Nu lipseşte o doză de mizantropie care dă privirii sale acuitate, conferind viziunii sale nuanţele ei cînd stridente, cînd mohorîte.

Deci limbajul simbolic al visului, experienţa onirică nu ne va îndepărta decît foarte puţin de trăirile cotidiene ale eroului. Abia se trezeşte din primul său vis, şi naratorul îl prezintă asediat de vuietele străzii, de strigătele vînzătorilor ambulanţi. Enumerarea acestora corespunde — sub o formă mai simplă — paginilor lui Proust privind trezirea Naratorului în mijlocul acelor *„cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris“ (À la Recherche du Temps perdu, La Prisonnière I).* Iată, în versiunea bucureşteană, înşiruirea strigătorilor matinali : „...negustorul de haine vechi care din zori îşi caută marfa cu tînguiri cicălitoare şi prelungi, zar-

zavagiul care ţipă ca muşcat de şarpe, geamgiul cu vaiet de pasăre rănită, covrigarul apucat de crampe, iaurgiul sfîşietor şi tragic care te cutremură ca un bocet sălbatic, cărbunarul cu glas de om înjunghiat şi neostenitul fabricant de coade de topor care apare pe neaşteptate la orice ceas al zilei şi de mai multe ori pe zi — şi atîţia alţii care gem, hăulesc, răcnesc, se vaietă şi zbiară". Astfel chiar atunci cînd misterele somniei irump în viaţa diurnă prin vis, lumea dură a treziei îşi manifestă prezenţa.

O fiinţă care ţine întru totul de lumea vulgar-concretă e Viorica, nevasta lui Ştefan Budu, personajul cel mai consistent al nuvelei. Nici o legătură între femeia care-şi domină bărbatul, atît prin fizic cît şi prin spirit, pe care nu-l iubeşte, făptură imperioasă, ipocrită, glacială, şi lumea visului. Deşi, ea „visa des, visuri reci şi mediocre de om cu simţuri potolite şi dorinţi banale". Sigură de soţul ei pe care l-a închis într-un ţarc de reguli, convenienţe, prejudecăţi şi interdicţii, ea nu-şi poate imagina măcar că în sufletul acestuia s-ar putea petrece vreo schimbare. Într-adevăr, Budu (pentru care căsătoria „fu un jug pe care el îl primi cu deliciu") se lasă nu numai dominat de soţia lui, ci golit de orice viaţă autentică. Împărtăşind respectul ei pentru convenienţe, oroarea pentru necuviinţă, seriozitatea, pudibonderia şi răceala ei (la el aparentă, frigiditatea ei obligîndu-l la reţinere), Ştefan Budu trăieşte o tipică încutiere în sensul pe care existenţialiştii îl dau cuvîntului. Atunci cînd a întîlnit-o pe Viorica, el a cunoscut o primă erupţie pasională. Femeia însă n-a fost cucerită prin această izbucnire, nici prin adoraţia sa, ci, dintr-un calcul prudent, la rece, ea a preferat să-şi asigure pentru totdeauna ascendentul asupra bărbatului submisiv prin fire. Astfel, Budu primeşte cu supunere regimul de viaţă de o tristă sobrietate pe care i-l impune soţia : „...era o obişnuinţă de care nu s-ar mai fi putut lipsi, fiindcă ea îl scutea de o supărătoare sarcină : aceea de trăi sufleteşte prin el însuşi, de-a avea o viaţă sufletească proprie". Observaţie subtilă. Închistarea ca şi neautenticitatea sînt urmări ale suspendării vieţii sufleteşti.

Fără să utilizeze instrumentele mai rafinate ale analizei, Philippide ştie să arunce la momentul potrivit cîte o sondă care să aducă la lumină ceva din viaţa adîncurilor. Astfel, cu

mai puţină abilitate şi cu unelte mai vechi decît acelea ale contemporanilor săi, analişti precum Hortensia Papadat-Bengescu ori literaţi ai „autenticităţii" precum Camil Petrescu, Anton Holban sau Blecher, el luminează în proza sa, cu simplicitate, unele complicate noduri existenţiale. Printre acestea cel mai interesant, acela al femeii care-şi „scuteşte" soţul de a avea o viaţă lăuntrică. Ştefan Budu, omul care şi-a pierdut umbra interioară, dacă se poate spune astfel, pentru ca să şi-o regăsească proiectată în imaginile nocturne ale visului, este un fel de *hollow man* (în sensul dat de T. G. Eliot omului vid). Alături de el, femeia este cea care îl vampirizează. Şi ceea ce ea extrage dintrînsul este ceea ce ea însăşi dispreţuieşte : sufletul, elanul vital şi conştiinţa. E adevărat că bărbatul n-ar fi golit, dacă el însuşi nu s-ar lăsa, cu o anume voluptate, eliberat de „supărătoarea sarcină de a trăi sufleteşte prin el însuşi". În aceasta rezidă culpa sa : el este o victimă vinovată.

Începînd însă cu primul său vis, modificarea lui Ştefan Budu este identică cu răzvrătirea vieţii netrăite dintr-însul. Răzvrătire a unor forţe necunoscute care îl înspăimîntă. O adevărată demonie interioară se dezlănţuie, o demonie pe care povestitorul va şti să o pună în relaţie cu demonia meschină a unei societăţi corupte. Sentimentul de culpă, ruşinea nelămurită pe care o simte eroul constituie o reacţie clară la demonia ispititoare a visului său. Trezindu-se şi amintindu-şi că a visat, e tulburat „ca atunci cînd te temi să nu ţi se descopere vreo meteahnă secretă, vreun viţiu uricios pe care te sileşti să-l ţii ascuns". O meteahnă secretă poate fi o boală ruşinoasă. Budu se crede bolnav. Şi, într-un sens, nu se înşală. O morbideţe pătrunde în el ; corupţia nocturnă a viselor erotice, de care se apără prin obişnuitele ocupaţii ale zilei, continuă şi devine obsedantă. La tulburarea psihică se asociază una, difuză, fiziologică. Căci imaginile onirice purced din zonele profunde instinctuale, care îşi croiesc acum vad la suprafaţă. Al doilea vis al lui Budu (scară pe care urcă în urma unor picioare zvelte de femeie, luminoase pe fondul de amurg cenuşiu, apoi senzaţie voluptoasă de plutire, de zbor, urmată de viziunea unei săli cu nenumărate uşi pe care le deschide pe rînd în căutarea femeii) deghizează aceleaşi dorinţe proscrise

ale bărbatului. În stare de veghe, instanţele pozitiviste şi morale îşi reiau supremaţia, şi omul îşi interpretează visele fie printr-o maladie, fie prin presiunea unor nevoi fiziologice dintre care simţul respectabilităţii sale o exclude pe cea sexuală. Dealtfel, prin breşa deschisă, începe o adevărată invazie a oniricului. Nu toate visurile conţin simboluri erotice. Budu conversează tot mai frecvent cu morţii. Experienţa onirică, oricît de mediocră (visurile acestea, s-a observat, n-au nimic din frenezia şi luxurianţa celor romantice, fapt cu totul explicabil prin structura visătorului) reprezintă în economia nuvelei lui Philippide altceva decît o motivaţie psihologică prin care se explică transformarea eroului. Imaginile din vis, atrăgătoare sau terifiante, sînt semne ale destinului pe cale să se împlinească. Ca şi acele semne pe care, în *Moartea la Veneţia,* Gustav Aschenbach eroul lui Thomas Mann le interpretează obscur drept chemare a Sudului, a Veneţiei, dorinţă de odihnă, de relaxare, şi care sînt, de fapt, apeluri ale Morţii, tot astfel eroul nuvelei lui Philippide (traducător al nuvelei scriitorului german), primeşte apeluri pe care mentalitatea sa de homo faber nu le poate înţelege în semnificaţia lor profundă, dar care îl tîrăsc în direcţia pe care o anunţă. Budu se miră că în vis el se comportă altfel decît în starea de veghe. Se amăgeşte cu gîndul că visurile sînt o urmare a surmenajului (oboseala ca şi la Gustav Aschenbach). „Avea nevoie de o recreaţie, de o variaţie, de o schimbare. Şi Budu nu se gîndea de loc că schimbarea venise deja, că era pe cale de a se îndeplini în el, se împlinea chiar în clipa în care îşi spunea că are nevoie de dînsa."

Cu fineţea ochiului atent la faptul mărunt semnificativ, Philippide surprinde gesturile, trăirile eroului său pe cale de mutaţie. Simptome mărunte dar pline de tîlc. Îşi îngăduie, cu delicii, o plimbare în afara programului obişnuit ; îşi ia libertăţi şi îşi menajează mici secrete faţă de soţie ; caută singurătatea şi meditează. Descoperă lumea gîndurilor. Dar : „Din momentul... în care Budu începuse să cugete la această existenţă, s-o privească şi s-o gîndească, nu numai s-o trăiască automatic, ochiul dinlăuntru, închis de atîta vreme, adormit de monotonia dulce, se deschisese, cercetător şi critic". Fără îndoială totul era nelămurit. Dar schimbarea era prezentă.

Modificarea se manifestă, înainte de toate, prin atracţia erotică pe care o simte, şi care este consecutivă visului. Mara-Dor, apare la momentul cel mai „potrivit", ca să dea un trup fantasmelor care bîntuiau nopţile inginerului. Chipul enigmatic al femeii stîrneşte întrînsul aceeaşi tulburare ca şi imaginea din vis. Indiferenţa ei afişată, arta de a seduce, farmecul ei care are ceva nocturn („...ochi de culoarea amurgului, cenuşii, cu sclipiri violete..."), totul face ca Mara să corespundă dublei chemări din vis, erotice şi thanatice. Grotescul haos oniric al pulpelor, sînilor şi sexelor femeieşti se asociază cu stranii figuri macabre. Mai subtil, cu mai puţină brutalitate în imagine, femeia pe care Budu o întîlneşte aievea (dar care îi apare „ca în vis") răstoarnă întrînsul echilibrul firii şi al obişnuinţelor.

Mara-Dor joacă, în economia nuvelei, cum spuneam, rolul personajului psihopomp ; ea călăuzeşte sufletul lui Ştefan Budu în dragoste şi spre moarte. Simpla ei prezenţă excitantă precipită educaţia erotică a eroului de care acesta este lipsit, căci vorbele îi lipsesc iar gesturile îi trădează inocenţa. Dar, mai mult decît *recunoaşterea* faptului excepţional de a visa, mărturisirea pe care şi-o face sieşi a dragostei faţă de Mara Racliş, devine un revelant al vieţii sale sufleteşti : „Ea fu ca o cheie cu care Budu deschise deodată hrube din el însuşi, de care pînă atunci nu ştiuse nimic..." Acest homo faber, om al cifrelor, măsurătorilor şi schemelor abstracte *se trezeşte* (paradoxal, în vis) la o viaţă a spiritului. E ca un manechin care prinde viaţă, un apatic în care se iveşte o sensibilitate. Visul erotic aduce o perturbare a unei ordini mecanice („În existenţa lui regulată ca un ceasornic, cu ceasuri fixe de muncă şi odihnă, cu distracţii prevăzute şi periodice, un asemenea fapt însemna o turburare gravă, o răsturnare a ordinii firesti"). Robotul birocratic, reglat pentru a funcţiona cu eficienţă, trece printr-o evidentă detracare : erotica înseamnă corupţie dar şi început de viaţă nouă. De fapt, straturi adînci de umanitate ies la suprafaţă. Supus unui regim de existenţă inuman, frustrat de orice satisfacţie legitimă, el rămăsese în fond, un candid. Enigmatica aventurieră, Mara, îl va smulge din cenuşia stare a unor candori întîrziate. Ea şi societatea ei.

În scenele acelui satyrikon bucureştean pe care le închipuie Philippide, Ştefan Budu joacă, aşadar, rolul inocentului printre

păcătoşi, al naivului printre vicleni. Dublul său primitivism — social şi erotic — îl face să sufere pe aceste două planuri fascinaţia conjugată a societăţii „înalte" şi a iubirii „profunde". În fond, asistăm la o comedie ironică în care ingenuitatea eroului se lasă coruptă prin tentaţia vanităţii şi a luxuriei.

Ca personaje ale unei comedii, toţi aceşti Assani, aceste „excelenţe", generali în retragere, doamne din înalta burghezie bucureşteană („cam interlopă" — observa Pompiliu Constantinescu) au alura unor marionete. Caracterul lor convenţional derivă din mecanica rudimentară a articulaţiilor, a gesticulaţiei lor. Scriitorul nu s-a prea străduit să pună o carnaţie mai densă pe scheletele acestor fantoşe întrucîtva caricaturale. Iată, de pildă, cum schiţează portretul — oarecum „cubist", ne-o spune chiar el — al „Excelenţei" : „...un bărbat ca de vreo cincizeci de ani, de statură mijlocie, cu mîini lungi şi braţe lungi, cu gît gros şi faţa patrată, fălcos, cu buza de jos groasă şi nasul mare. Totul în el era colţuros ca la o statuie cubistă, cu linii drepte şi în unghiuri, de la nasul paralelipipedic pînă la degetele cu vîrfuri drepte. Nici o arcuire în trupul lui masiv strîns în hainele negre. Avea ochii căprui ; unul din ei era holbat în dosul unui monoclu enorm care ridica sprînceana şi dădea feţii un aer mirat şi întrebător." Alte portrete sînt mai schematice dar cu atît mai şarjate, Adelaida Assan — „...cu o faţă de lună plină din care nasul coroiat răsărea între doi ochi rotunzi de găină...", — pururi agitată, filfîind din mîini şi vorbind repede, într-un jargon snob franco-român. Casa pe care şi-a amenajat-o după gustul ei este o monstruozitate arhitectonică şi decorativă. Caricaturalul trece de la persoane asupra lucrurilor. Vila Assanilor e ca o cetăţuie medievală, cu turnuri hexagonale, crenele şi ferestre lungi şi înguste „prin care te aşteptai să vezi ieşind vîrfuri de suliţe şi ţevi de sîneţe". În camere, scăunele de tavernă şi fotolii asemenea stranelor.

Adunaţi în casa Assanilor, ori la locuinţa mai tînărului Victor Agalidi (jilţuri străvechi şi fotolii de oţel, pe perete portretul unei cucoane cu zulufi şi crinolină privind spre tabloul înfăţişînd o femeie goală, culcată într-o postură lubrică), ca şi în apartamentul „Excelenţei", fost şi viitor ministru în jurul căruia gravitează de altfel toată această societate fals distinsă,

reprezentanţii protipendadei se dedau la mici jocuri, mai mult ori mai puţin inocente, de „salon" : bîrfă, cărţi de joc, şedinţe de spiritism. Setea de parvenire, mai curînd vanitoasă decît interesată, a lui Ştefan Budu, îl face să caute cu orice preţ societatea aceasta în care îşi promite să guste satisfacţii înalte. El este orbit de rangurile, titlurile, de rafinamentul unor inşi a căror vulgaritate spoită îi impun respect şi chiar admiraţie. Scriitorul tratează toată această galerie de personaje care figurează „înalta societate" bucureşteană cu destulă aciditate. „Excelenţa" amestecă politica, aventura erotică şi spiritismul. Generalul Petrache Babic, gurmand, amator de plăceri robuste şi brutalităţi verbale cazone e un stîlp de club. Vasile Cernea, intelectual ratat, e într-o continuă admiraţie a propriului său „spirit enciclopedic". Caricatura e evidentă mai ales în cazul său. Iată-l... confesîndu-se ; „Spiritul meu e un cîmp de bătaie între pasiunile cele mai vulgar terestre şi speculaţia pură. După o lectură din Kant, visez femei goale şi imagini obscene. În momentul cînd strîng în braţe o femeie, îmi vin în minte versuri pure din Shelley şi în vîltoarea spasmului sexual, îmi răsare în minte o propoziţie din Spinoza. Firea mea prea vastă şi prea cuprinzătoare mă chinuieşte cumplit cîte o dată. Nu mai sînt un om, ci o omenire întreagă. E pur şi simplu formidabil. Ce tragic şi ciudat destin." Autoadularea acestei paiaţe este grotescă. În schimb, Emil Racliş, „inventatorul" excroc, aventurierul lipsit de scrupule, care-şi foloseşte soţia (cu asentimentul acesteia) în combinaţiile sale, este o mică figură sinistră. Mara-Dor e o cochetă interesată, versată în arta seducţiei, şi singura ei slăbiciune, nu prea bine explicată prin milă, este cea care o face să-i cedeze naiv-pasionatului Ştefan Budu.

Cîteva capitole din satyrikon-ul lui Philippide, care au un rol deosebit în economia nuvelei, sînt acelea în care eroul participă, în casa „Excelenţei", la o şedinţă de spiritism. Totul în aceste secvenţe, de la expunerea ministrului-oculist, prin prezentarea unei misterioase „boliviene", Coralia, medium ataşat de persoana „Excelenţei", pînă la peripeţiile pline de o „ciudăţenie reală" ale şedinţei, totul este relatat cu o uşoară ironie subversivă. Budu care, pozitivist, încearcă să dea la tot ce vede şi aude o explicaţie firească, este surprins şi tulburat. Totuşi, cu bună credinţă, ascultînd teoriile pe care ministrul spiritist

le atribuia revelaţiilor unui defunct, „spiritul-ghid" al şedinţelor sale, inginerul se minunează cu ingenuitate : „E nemaipomenit ce gînduri înalte pot trece prin mintea unui profesor de gimnastică dezincarnat" — îşi spune el.

Fiecare, de altfel, dintre participanţi îşi urmăreşte, sub pretextul experienţei oculte, micile sale scopuri. Chiar şi Excelenţa se foloseşte de acest prilej pentru a avansa în curtea pe care o face Marei ; Racliş pentru a profita de pe urma asiduităţilor amoroase ale ministrului pe lîngă soţia lui ; Viorica pentru a-şi satisface snobismul („O, să poţi sta de vorbă cu Carmen Sylva, cu Cleopatra, cu Caterina a doua, cu împărăteasa Eugenia, cu Maria Antoaneta ! ce plăcere aleasă ! Ceva care iese cu totul din comun ! Să poţi spune prietenelor la Nestor : *Ma chère,* am avut aseară o şedinţă epatantă, am avut-o pe marchiza de Pompadour ; cîte lucruri nu mi-a spus !"). Cît despre Ştefan Budu, acesta se lasă învăluit, în penumbra propice misterelor oculiste, de vraja femeii, a Marei-Dor. Şi în camera obscură are, pe neaşteptate, o revelaţie din adîncurile conştiinţei sale : „Ea fu ca o cheie cu care Budu deschise deodată hrube din el însuşi, de care pînă atunci nu ştiuse nimic". Pasiunea îl invadează şi, mai mult chiar, *recunoaşterea* pasiunii îl schimbă cu totul.

Pozitivistul care refuza să admită visul este „convertit la vis..." Birocratul mediocru, arivistul candid este smuls din sine de un val pasional. Metamorfoza începută se precipită : Budu nu mai e scandalizat de discuţiile libertinilor din jur ; e gata să accepte teze spiritiste pe care le respingea mai înainte. Îşi dă seama deodată, cu claritate, de vasalitatea în care se află, şi începe să se revolte, să caute o eliberare de sub tutela soţiei. Toate acestea înseamnă „o dramatică întîlnire cu sine însuşi, care trebuia să fie şi făgăduia să fie plină de urmări de tot felul". Căci, modificarea începută era descoperirea unei vieţi noi şi anunţa apariţia unui om nou. „În dosul faţadei pe care o alcătuiau obişnuinţele lui şi gesturile lui zilnice, în care un observator oricît de atent n-ar fi zărit nimic deosebit de ce fusese pînă acum, se petreceau în viaţa cea largă dinăuntru, surpări, schimbări şi înnoiri. Faţada rămînea deocamdată intactă. Înăuntru însă opera de dărîmare şi de reclădire se săvîrşea cu repeziciune. Nimic însă nu răbufnea în afară." Omul

care nu avusese o viaţă a sa intimă, are acum o viaţă ascunsă ca un „viţiu secret". Clandestinitatea viselor atrage clandestinitatea conştiinţei, apoi pe aceea a existenţei reale. Teama de a avea o taină devine o voluptate a tainei.

Povestitorul şi-a împins eroul spre un vîrtej lăuntric. Originalitatea acestui personaj rezidă în contrastul dintre atonia iniţială a conştiinţei obnubilate şi ebuliţia în care intră, dintr-o dată, apoi între furtuna interioară şi calmul automatismelor exterioare. „Totul se petrecea pe tăcute şi în umbră, în timp ce afară viaţa continua automatică, cu ritmul ei, birou-casă, casă-birou, aceeaşi pînă în cele mai mici amănunte. Budu, atent acum la tot ce se petrecea în el, se înspăimînta de vuietul furtunii dinăuntru, vuiet pe care numai el îl auzea..." În abisul deschis întrevede imaginea fascinantă, a „florii din prăpastie" : imaginea unei făpturi onirice şi totodată a unei fiinţe reale. Naratorul urmăreşte cu abilitate conjuncţia planurilor interioare şi exterioare, ale visului care corupe malurile ferme ale individului, dar şi ale societăţii care susţine această corupţie prin mijloacele ei. Esenţială este naşterea omului la o viaţă nouă lăuntrică, chiar şi pe această cale a disoluţiei. Ştefan Budu simte că sufletul său s-a lărgit, că o lume s-a deschis în el („...ca o lume întreagă care ar fi răsărit deodată în el, cu legi proprii şi dezvoltare neprevăzută, independentă cu totul de lumea exterioară"). El simte că tot ceea ce altă dată i se păruse frumos, mare, adînc, în meschina sa viaţă era urît, mărunt şi superficial. În ultima sa întîlnire cu iubita lui, puţin înainte de a muri, îi mărturiseşte : „De-abia acum am văzut lucrurile, viaţa, sub aspectul lor cel adevărat. Pînă acum viaţa mea a fost înconjurată de minciună şi prefăcătorie. Am văzut în cîteva zile ceea ce n-am văzut în zece ani..."

Revelaţie tîrzie. Naşterea la o nouă viaţă — în urma supremei ironii a destinului său — coincide cu moartea sa. O moarte care nu-i era destinată, dar către care se îndrepta dinăuntru. Eros care pusese stăpînire pe el l-a condus la moarte. Desigur, misterioasa „boliviană" care l-a împuşcat, crezînd că trage asupra altuia, s-a înşelat. Destinul său nu s-a înşelat, însă, ci l-a înşelat [4].

El, pozitivistul care se credea imun, prezervat de orice atacuri misterioase, e victima sufletului său modificat, întors pe dos. Existență patetică și ironică, moartea sa nu e o consecință a faptei, ci a *ființei* sale. Ultimele cuvinte ale medium-ului ucigaș sînt : „— Nu-i el..." De fapt, cel ucis, e un țap ispășitor, un *pharmakos* al unei societăți, al unei lumi care neagă prin toate gesturile sale sufletul, spiritul. După viața pe care a trăit-o, moartea lui Ștefan Budu nu putea fi decît o ironie.

Nici un comentar nu ne poate lumina asupra caracterului acestei morți (precum și al morții fiilor lui Manole Brumă) ca una din „considerațiile confortabile" ale lui Philippide. „Moartea e ridiculă" — afirmă acesta —. „E o prostie să se vorbească de «maiestatea sublimă a morții» etc. În momentul morții numai puțini oameni nu sînt ridiculi, penibili, hidoși, pitoyables. Unii vorbesc în delir tot felul de absurdități caraghioase, fac mărturisiri stupide ; alții bîlbîie, horcăie, se înecă, rostesc strîmb cuvintele, fac sforțări ca să zică ba-ba-ba, întorși la copilărie, o copilărie nefirească, deci ridiculă. Moartea e ridiculă de cele mai multe ori. Acele animale care se *ascund* cînd simt că li se apropie moartea sînt mult mai demne decît oamenii". Reflexie de o calmă atrocitate. Moartea e despuiată de ornamentele, de falbalelele ei, de orice poezie patetică. Desacralizată, ea nu mai e investită cu o tragică demnitate. Dar revelînd *ridiculul* morții, se elimină posibilitatea tragicului. Ironia dizolvă, degradează, nu permite tragicului să se cristalizeze. Tocmai acesta este rolul fatalității ironice în nuvelele lui Al. Philippide.

După cum ironia corupe tragicul, îl dizolvă, tot astfel nu-i permite nici fantasticului să se cristalizeze. Nuvelele lui Al. Philippide sînt pseudosenzaționale și pseudofantastice. Ele nu se subsumează nici uneia dintre cele două categorii pe care, în critica sa, el le definește după cum urmează : „Aș numi literatură senzațională orice literatură care, cu elemente exclusiv reale, falsifică și turbură într-adins realitatea, pentru a ajunge la un sfîrșit plauzibil și neverosimil, literatură, în bună parte, șaradă, cu cheia agățată de coada ultimului capitol al cărții. Literatura fantastică ar fi, dimpotrivă, construirea, cu elemente supranaturale, a unei lumi în aparență plauzibile și verosimile. Fără cheie, ci numai cu întrebarea : de ce nu ? sugerată citi-

torului." O asemenea întrebare insidioasă poate fi recunoscută de fapt, ca în filigran, în finalul celor două nuvele ale lui Philippide. Dar nu găsim într-însele acea specifică ancorare a supranaturalului în real, joncțiunea care definește — după el — fantasticul propriu-zis. Nici analiza nu este exercitată cu minuția marilor anatomi moderni ai sufletului, deși proza aceasta se nutrește din unele experiențe abisale ale omului. Ca și poezia lui Philippide și, în conformitate cu unele tendințe ale meditațiilor sale critice, ea trăiește — cum spune scriitorul despre literatura contemporană — : „...din același vechi material de vis, vechi de cînd omenirea. Nevoia de vis este adînca ei rațiune de a fi totodată cauză și substanță."

Visul este prezent, așadar, în proză ca și în poezie, o prezență de *altă* natură. Aceasta explică rostul visului în economia unei nuvele precum *Floarea din prăpastie*. Titlul nuvelei, ca și revelația onirică pe care o are eroul, trimite spre zonele profunde ale somniei, din care își trage sevele novalisiana *floare albastră*. „Drumul cel tainic duce înăuntru" — aceste cuvinte ale lui Novalis ar putea constitui un epigraf povestirii lui Philippide. Pînă la un punct. Căci, în curînd visul eroului este scos din sfera de vrajă, novalisian-romantică, devenind un element psihologic. Totuși, recunoaștem în structura nuvelei, în proiecția personajului, ceva din ideea poetică pe care o sugerează romanticul Heinrich von Ofterdingen în opera lui Novalis : „Visul" — se confesează acesta — „ni se pare o armă de apărare împotriva regularității și a mediocrității vieții, o liberă înviorare a fanteziei înlănțuite, atunci cînd ea învălmășește toate imaginile vieții și întrerupe seriozitatea statornică a adultului cu un vesel joc de copil". Dar cuvintele eroului romantic (citate de Philippide în eseul *Novalis și drumul înăuntru*) se potrivesc mai curînd ideologiei literare a povestitorului, decît structurii povestirii sale. Departe de a urma în proza sa propensiunile sale poetice, Philippide pare să refuleze liricul în orele prozatorului. Dealtfel e semnificativ că analizînd opera unor romancieri sau nuveliști, elogiază tocmai o asemenea subjugare sau chiar eliminare a poeticului. Vorbind despre Rebreanu, remarcă lipsa poeticului în proza sa. Laudă natu-

raleţea, firescul apoetic al operelor epicului. La Panait Istrati (în care vede un „povestitor al prieteniei") elogiază realistul care refulează într-însul romantica. Tot astfel atunci cînd îl caracterizează pe Stendhal (la care observă, cu o excelentă formulă: „ciocoismul de geniu"). Zola este condamnat tocmai pentru declamaţia „sacerdotului romantic" care e în fond, deşi trăieşte prin viguroasa poezie care transfigurează descripţiile sale naturaliste. Dar prozatorul a cărui traducere într-o limbă lui accesibilă, Philippide mărturiseşte că a aşteptat-o ani de zile, cel care posedă, ca nimeni altul, simţul amănuntului, fără să înregistreze după vechiul procedeu naturalist, este Joyce. Opera sa e unică, de neurmat, dar — deşi e o „monstruozitate", e o „faptă literară extraordinară". Aceasta pentru că autorul ei a îndrăznit să se instaleze în banal, în generalul uman şi să izbutească totuşi să ofere revelaţii psihologice.

Prozatorul Philippide nu se lasă, aşadar, inhibat de poetul Philippide! În genere, comentatoriii nuvelelor sale au văzut în acestea o transpunere a temelor, a motivelor, a tendinţelor poetului. Or, uimitoare este tocmai absenţa „poeziei" din prozele acestui poet. Acolo unde el excelează — în sugerarea unei atmosfere sumbru-apăsătoare, în însinuarea visului în starea de veghe —, ca şi acolo unde eşuează — în animarea marionetelor alcătuind o „societate" —, virtuţile poetului sînt cele care apar, ajutînd sau împiedicînd naratorul. Conştiinţă critică lucidă, Philippide îşi spune că „revărsările lirice sînt dăunătoare prozei". Structura prozei pretinde ca aceasta să fie „un instrument de informaţie şi abia după aceea de transmisie a gîndirii poetice". În termenii unei mai noi poetici a prozei, aceasta constă, deci, într-un discurs referenţial. Lirismul în proză este un corp străin care tulbură agregatele narative. Căci, în cele din urmă, construcţia lucidă dă valoare edificiului prozaic. „S-a luat de multă vreme obiceiul să se afirme despre proza poeţilor că este, în general, frumoasă, că dă un sunet plăcut, dar că nu este decît foarte rar construită, că este doar proză poetică ş.a.m.d." Iată ce a vrut să evite, conştient ori inconştient, poetul Al. Philippide în prozele sale. De aceea îl vedem jugulîndu-şi vîna vizionară, deturnînd visul

care nu mai e lăsat să irigheze straturile profunde ale imaginarului şi, mai ales, calculînd, zidindu-şi opusculele riguros. Sugerează explicaţii rezonabile, transformă plasma maleabilă a sufletescului în date psihologice şi îşi organizează efectele, îşi menajează surprizele cu grijă.

Căci, să nu uităm că poetul este dublat de un critic, şi dacă acesta nu s-a arătat excesiv de sever cu alţii, a fost, fără îndoială, cu sine.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

V. VOICULESCU SAU DUHUL POVESTIRII

I

1. MITOGRAFUL ŞI POVESTIREA

Thomas Mann ne introduce într-unul din ultimele sale romane, *Der Erwählte,* pseudo-cronică medievală a vieţii unui papă Gregorius, proiectînd — prin imagine dar şi prin pendularea stilistică a frazei — un joc de clopote deasupra Romei. Ironia reflexivă a falsului cronicar îl face să se întrebe : — Cine este cel ce trage clopotele ?, şi să răspundă tot el : Duhul Povestirii.

Povestirile lui V. Voiculescu, tîrziu apărute după o viaţă petrecută în poezie, revelează un asemenea *duh al povestirii,* manifestat surprinzător ca o erupţie spontană. S-ar părea, după unele mărturii, că scriitorul însuşi a fost surprins de izvorul tardiv descoperit într-însul. Scrie cele mai multe dintre istorisirile sale dintr-un condei. Uimit parcă, şi el, de abundenţa, de spontaneitatea fluxului narativ, notează la capătul cîte unei povestiri orele, puţine, între care a scris-o. Astfel, una dintre cele mai „fabuloase" proiecţii ale magnetismului vital, nuvela *Sezon mort,* are următorul postscriptum : „Început 2 iunie ora 6 dimineaţa şi sfîrşit 2 iunie era 12 noaptea, 1948, Bucureşti". Cele mai multe din povestirile acestea par să fi fost compuse în cursul cîte unei zile. A scrie astfel înseamnă a avea o ureche aţintită asupra unei voci lăuntrice care, ea, istoriseşte. Dar, firește, o asemenea voce, un duh al povestirii nu este decît un mit.

Ne aflăm, însă, tocmai în sfera *mitului.* Recunoaştem în doctorul Voiculescu un mitograf, în sensul antic al cuvîntului — atestat de un Polibios sau de Plutarch : om care scrie povestiri fabuloase. Nu orice ficţiune, respectiv nu orice poves-

tire fabuloasă intră în domeniul mitografului. Naraţiunile unui asemenea povestitor au un caracter paradigmatic, adică ele se desfăşoară conform unui model, sau unor modele tradiţionale. Mitograful se simte atras de arhaicele teme sau topos-uri ale mitologiei, folclorului, sau ale literaturii epice. Structura mitică a naraţiunilor sale este evidentă chiar dacă mitograful — spre deosebire de mitolog — nu compune mituri. Temele de care se slujeşte mitograful aparţin uneia sau alteia dintre registrele mitologice, dar mitul se prezintă în fabulele sale desacralizat sau camuflat sub forme profane. Mitograful nu este niciodată un povestitor naiv, el ştie că naraţiunea sa nu este o „istorie adevărată" în sensul în care erau „adevărate" doar tradiţiile sacre, revelaţiile primordiale, modelele exemplare. El ştie că, lipsit de valenţele sale religioase, *mythos*-ul s-a degradat, a devenit o fabulaţie lipsită de adevăr. Naraţiunea despuiată de temeiuri sacre, originare, tinde să alunece în ficţiunea pură, în *phantastikos,* ori e silită să caute alt temei al *adevărului* ei, o altă bază de veridicitate, de credibilitate, pe care o va găsi în realitatea materială curentă, în cotidian, în viaţa istorică, în psihologie.

V. Voiculescu nu este un mitograf modern de tip alexandrin, adică un comentator savant, rafinat şi ironic — asemenea unui Thomas Mann —, nici nu încearcă în prozele sale să făurească un *remake,* transpunînd mitul — precum Joyce — *sub specie temporis nostri. Povestirea* ca atare îl subjugă, prezentă în legende apocrife (*Demoniacul din Gadara, Adevărul* — texte inedite), în fabule (*Revolta dobitoacelor*), în anecdote (*Fata din Java, Proba*), în parabole (*Schitul de ceară, Mîntuirea smochinului* — texte inedite), în portretul caracterologic, moralizator (*Un caracter* — text inedit), în naraţiunea senzaţională, gen *thriller* (*Taina gorunului, Lipitoarea, Lacul rău*), în utopia satirică (*Lobocoagularea prefrontală* — text inedit), dar şi în basme, în naraţiunea gen menipee, şi, mai ales, în eresuri, în mituri şi în naraţiuni cu substrat magic.

Cu adevărat surprinzătoare în producţia epică a lui V. Voiculescu este prezenţa unui *ingenium* al povestirii. Pentru a satisface dorinţa vorace a unui asemenea ingenium, el recurge la o multitudine uimitoare, chiar derutantă, a formelor naraţiunii. Numai lăcomia povestirii, o adevărată bulimie nara-

tivă poate justifica o asemenea diversitate. De la faptul divers trivial la peripeţia parabolică, de la farsa vulgară la relatarea unui sublim gest cultic-sacrificial, registrul naraţiunilor lui Voiculescu este de o amploare ce se apropie de aceea a Povestirii în sine. Cum să descrii un model comun, o *limbă* a acestor povestiri, cînd fabulele sînt atît de depărtate între ele precum aceea anecdotică din *Capul de zimbru,* de aceea magică închipuind un tragic joc din *Ultimul Berevoi ?*

Observăm din construcţia prozelor lui Voiculescu preocuparea de a face un loc Povestitorului. A găsi o *voce* care transmite, a pune un intermediar între autor şi ficţiune nu este doar un simplu alibi, o precauţie narativ-oratorică. Adeseori Voiculescu preferă o distanţă, o prezentare indirectă, unei relatări directe, sau, mai exact, recurge la masca unui Narator tocmai întrucît simte că *duhul povestirii* pretinde un *purtător de cuvînt* altul decît acela al unui autor neutru. Într-o altă epocă, Voiculescu şi-ar fi adunat, probabil, istorisirile în cuprinsul unei *Rahmengeschichte,* a unei povestiri-cadru de tipul *Decameron*-ului, a *Heptameron*-ului ori a altor naraţiuni colectoare. Chiar şi în secolul nostru care nu mai gustă ficţiunea unor asemenea curţi literare de naraţiune (decît proiectată în trecut în nopţile Sheherezadei sau în altele), doctorul Voiculescu — artist îndrăgostit de arhetipuri — nu se sfieşte să utilizeze convenţia povestirii în povestire. Este adevărat că spre o asemenea convenţie îl îndemna pe de o parte acea nevoie de a da o altă voce Povestirii decît a autorului real, dar şi o oarecare inabilitate sau un dispreţ pentru structurile narative mai rafinate. Doctorul Voiculescu nu dispreţuia unele convenţii dintr-un fel de şireată inocenţă artistică.

Dar, iată cîteva preambuluri la povestirile sale. În *Sezon mort* pătrunzi printr-o serie de „vestibuluri" narative. Un presupus grup de vînători a ajuns la saţietate cu povestirile vînătoreşti. Un nou-venit, evident extraneu cercului, întrerupe sastisit povestitorii, propunînd o altă povestire, privind de astă dată nu virtuţile vînătoreşti, ci sincopa sezonieră a vînătoarei, „sezonul mort". Şi acest Narator istoriseşte o păţanie care nu este a lui, ci a altuia. Un mic lanţ al trecerii „răspunderii" povestirii, aşadar, al proiectării unei ficţiuni a ficţiunii. Tot nişte cinegeţi pasionaţi discută despre vînatul mare la începu-

tul nuvelei *În mijlocul lupilor.* De astă dată observăm o precauţie discursivă a scriitorului. Cei ce discută şi, printre ei, cel care va deveni Naratorul, un magistrat, sînt persoane cultivate, aparţinînd unei societăţi moderne. Faţă de o activitate atît de arhaică precum vînătoarea (în care s-au întîlnit arta, ştiinţa, magia, tehnicile civilizaţiei, cu ritualurile şi superstiţiile) aceşti pasionaţi ai artei cinegetice au atitudinea intelectualului mediu modern. Pentru a introduce o poveste cu un Lupar, cu puteri şi rînduieli arhaice, cu vrăji misterioase, povestitorul se simte obligat să creeze cadrul unei mentalităţi sceptic-moderne. Adeseori, cadrul povestirii îl constituie taclalele sau „şueta" cum am spune azi, a unui asemenea grup de intelectuali. „Vorbeam despre multe şi de toate" — începe nuvela *Behaviorism.* Se vorbeşte despre cartea, celebră între cele două războaie a doctorului Alexis Carrel, *L'Homme cet inconnu,* se trece la behaviorism şi de aici, povestirea. Tot astfel de povestiri cu „vestibul" mai sînt : *Capul de zimbru, Căprioara din vis* (preambulul este un dialog pe tema visului, a simbolicii onirice, a visului premonitor, a visului ca „izvod" al artei), *Fata din Java* (adevărată povestire în povestire), *Farsa, Taina Gorunului* şi inedita *Perna de puf. Taina Gorunului* este tipică pentru modul de desprindere al povestirii, ca o „pildă", dintr-o magmă ideatică, de fapt dintr-o vorbărie iniţială. Aici se aminteşte „obişnuitul protocol al taifasului". Acest protocol este urmat de scriitorul nostru care ţine să povestească, dar luîndu-şi un purtător de cuvînt, respectiv, introducînd Povestitorul în povestirea sa. Alte asemenea precauţii sînt uneori lungile introduceri la peripeţia-cheie a povestirii, echivalente cu naraţiunile iniţiatice. Structură formală ce ţine de o tematică substanţială a prozei lui Voiculescu : iniţierea într-o taină. Căci Povestitorul fictiv este un iniţiat care-şi introduce ascultătorii într-un tărîm mai mult sau mai puţin misterios. Tocmai acest rol, al iniţiatorului, pe care scriitorul şi-l revendică în secret, trebuia păstrat în secret. De aici nevoia de un intermediar.

Ca în orice proză literară, deosebim în *Povestirile* lui V. Voiculescu *fabula* de *discurs.* Fabula în această proză este, îndeobşte, un material narativ preliterar. „Duhul povestirii" pe care l-am invocat în legătură cu acest scriitor nu presupune neapărat un geniu al plăsmuirii în imaginar. Ficţiunile la care

recurge Voiculescu sînt, de cele mai multe ori, povestiri preexistente: legende, mituri, eresuri dar şi materiale anecdotice, poveşti cu haiduci, călugări, povestiri vînătoreşti etc. *Fabula* are, în general, un aspect desuet în această operă. Cu atît mai fascinant este *discursul*. Se poate afirma că folosind teme de orice fel, extrase uneori din surse de mîna doua, din foiletoane, de la rubrica „fapte diverse", din cărţulii de colportaj, din povestirea orală etc., scriitorul se concentrează asupra modului în care ne face cunoscută fabulaţia. Senzaţionalul, fabulosul, chiar „magicul" aparţin doar în mică măsură, în aceste proze, fabulei lor. Ele sînt valori ale discursului. Ajuns la o vîrstă care era departe de aceea a începuturilor sale şi, totuşi — sedus de Duhul povestirii —, *începînd* în proză, V. Voiculescu nu şi-a mai îngăduit prea mult din ceea ce medievalii numeau *inventio*, elaborînd însă o *dispositio* în care rezidă întreaga artă a *Povestirilor* sale.

Autorul povestirii *Behaviorism* nu recurge niciodată, în prozele sale, la behaviorism-ul literar al viziunii „din afară", la acel sensualism modern, convenţie a naratorului mai puţin ştiutor decît personajul. În toate povestirile sale, viziunea este fie „dindărăt" (ca în naraţiunea clasică unde naratorul ştie mai multe decît personajul său), fie „împreună cu" (precum în acele naraţiuni în care naratorul ştie tot atît cît şi personajele sale). Ultima dintre modalităţile viziunii este cea mai frecventă. În fond, artificiul modern al prezentării naraţiunii prin intermediul proiecţiilor sale în conştiinţa unui personaj este aproape o regulă de la care V. Voiculescu se abate rar. În ce priveşte modalităţile de expoziţie, întîlnim atît reprezentarea cît şi relatarea, conjugate uneori tocmai prin prezenţa cîte unui Povestitor intermediar. Acesta relatează cele întîmplate, dar, stilistic, relatarea sa este o reprezentare a acţiunii. Naratorul nu este decît rareori subiectul enunţării pe care o reprezintă naraţiunea, sau, mai exact, el poate fi un subiect gramatical, nu şi unul al ţesăturii ficţionale. În fond, toate acestea probează necesitatea resimţită de V. Voiculescu de a da fie şi numai o umbră de „realitate" ficţională acelui *Duh al Povestirii* care, obscur, îl anima.

2. MAGNETISMUL VITAL

Secolul nostru cunoaşte, pe de o parte regresul spectaculos al naturii în faţa progreselor tehnicii, pe de altă parte, şi aparent pe un cu totul alt plan, refluxul plăcerii „naturale" de a povesti. S-ar putea spune că un complex de motive, în care intră desacralizarea, demitizarea, de-naturările civilizaţiei tehnice, a determinat o dezafectare concomitentă a naturalului şi a fabulosului. Or, povestirile lui V. Voiculescu par scrise împotriva curentului. Ele reabilitează (nu neapărat programatic) *firea* şi *fabulosul.* A pătrunde în intimităţile naturii şi a descoperi fapte neobişnuite, ireductibile la categoriile mentalităţii primare, generale, a omului modern, a citadinului de rînd, sînt iniţiative aliate între ele. Firea şi suprafirescul apar conjugate în această viziune, şi a elimina una înseamnă a o eradica pe cealaltă. Majoritatea Naratorilor fictivi ai lui Voiculescu, toţi acei medici, magistraţi, ofiţeri, tehnicieni din cinematografie, negocianţi, sculptori, vînători ocazionali şi pasionaţi ba chiar şi propria sa voce identificată cu aceea a povestitorului anonim, toţi şi toate aparţin lumii urbane civilizate. Toţi întîmpină insolitul ca insolit ; senzaţionalul îi cucereşte, îi seduce. Toţi au trăit extraordinarul, sau comunică o trăire excepţională. Ficţiunea pe care o istorisesc, întîmplarea la care participă, este de obicei un fapt nefiresc, şi totuşi profund firesc, legat de elementele firii. O fire fabuloasă ne întîmpină, şi în proiectarea acesteia arta povestitorului îşi descoperă propensiunile sale secrete.

În povestirea *Sezon mort,* Naratorul se trezeşte în larma unei fazanării unde l-a adus un prieten, din marasmul unei veri toride bucureştene. S-ar părea că ferma păsărilor semidomesticite nu ar putea să reprezinte un prea puternic pol magnetic al vitalităţii animale. Eroare. Folosindu-se, stilistic, de două figuri preferate — enumerarea şi acumularea sau augmentarea — Voiculescu se delectează înşirînd pe rînd categoriile păsăretului („puişori, pui, puiendri, găini-cloşti şi cocoşi..." etc.), apoi a sunetelor pe care le emit — piuieli, chirăituri, cloncănituri şi altele, apoi a turbulenţelor la care se dedau. Acumularea determinărilor tinde să facă din ferma banală un centru de vitalitate magnetică. Augmentarea este o formă a

exagerării. Voiculescu se complace în tot ce este enorm, masă uriaşă, îngrămădire monstruoasă. Puteri uriaşe se adună, se ridică enorme grămezi, germinarea ca şi stîrpirea în natura aceasta fabuloasă se petrec la o scară colosală. „Crescătoria asta de fazani din mijlocul pădurii exercita o vrajă uriaşă pînă la mari depărtări. Jungla toată clocotea înnebunită din pricina ei. Undele şi emanaţiile atîtor vieţi se amplificau şi dădeau de veste tuturor răpitoarelor pînă-n afundul bungetelor şi în creştetul tăriilor văzduhului. Aţîţate, ele pluteau, zburau, alergau, se furişau, se tîrau prin toate vămile, peste toate stavilele, pe sub toate piedicile, pînă aici, după prada rîvnită. Colosalul focar de viaţă fragedă şi gustoasă aprins de prietenul meu deschidea poftele şi chema necontenit, cu vibrările-i profunde, toate gurile şi pîntecele hulpave să se înfrupte din el." Dar toate aceste înşiruiri nu constituie încă decît o introducere în colosala încleştare a omului cu jivinele ameninţătoare. Zi şi noapte se dă o bătălie pentru apărarea acestei vieţi, împotriva agresorilor. Fabulosul se proiectează printr-o tehnică a exagerării pe care povestitorul o posedă uzînd de ea în viziunile sale hiperbolice. Enumerarea augmentativă este unul dintre mijloacele reprezentării fabulosului, „duiumurile", „stivele", „potoapele" crescînd prin juxtapunerea determinărilor, a făpturilor sau lucrurilor. Una dintre aceste ample enumerări (în elaborarea cărora se complace, în mod vădit, scriitorul) este dedicată înşirării inamicilor fazanăriei : coţofene, hereţi, şoimi închiondoraţi, ulii negri pestriţi, apoi găi, acvile, stance, ciori, gaiţe, cioace, cucuvăi, bufniţe şi altele ; „liote de lighioane lihnite, jinduind cruziciuni" se învîrt în preajma crescătoriei. Un întreg univers zoologic al răpitoarelor se înşiră în speciile sale. Apoi, de la păsări se trece la vulpi, viezuri, nevăstuici, dihori, şobolani şi alte multe jigodini. Lupta celor doi întru apărarea fermei împotriva acestora ia proporţii homerice, de mare epopee. Crescătoria iradia „ca un gigantic magnet, dar se şi aţinea ca o imensă capcană întinsă tuturor vietăţilor văzduhului, pămîntului şi subpămîntului, care roiau în jurul ei ca fluturii la lumină şi veneau să moară în flacăra armelor noastre". Construcţia prin enumerare şi augmentare este tipică pentru un registru al universului. Voiculescu nu este un vizio-

nar cu deschidere cosmică. Şi totuşi enumerările sale tind spre o cosmicitate. Nu largile perspective, ci scufundarea în mişunul jivinelor aparţine imaginarului său. Cosmos vitalist avînd o straşnică putere de iradiaţie similară cu magia. Naratorul aminteşte, în relatarea luptei omului cu firea dezlănţuită, „carnea magică" crescută în pădure şi exercitîndu-şi vraja la mari distanţe.

Magnetismul vital este o temă privilegiată în universul acesta ficţional. El este agentul dramei schiţate în *Sezon mort*. Magnetismul acesta înseamnă atracţie erotică şi voinţă de moarte. Dar, în ultimă esenţă este o *foame* abisală. Foamea animalică a zburătoarelor, tîrîtoarelor şi văzătoarelor din *Sezon mort* este doar una din formele biologice de manifestare, la nivel zoologic, a foamei esenţiale. Magnetul, într-un sens metaforic, este „flămînd" de pilitura de fier ce se aglomerează la polii săi. Dar şi aceasta aleargă „flămîndă" spre poli. Tot astfel magnetismul vital operează ca o foame atoatedevoratoare. „Giganticul magnet" al crescătoriei stîrneşte o imensă foame biologică. Ea se transmite, devine o întretăiere de pofte şi lăcomii. Stîrvurile jivinelor sacrificate, pentru că erau atrase de foame, trezesc la rîndul lor foamea altor vietăţi : „Atîtea stîrvuri adunate acolo chemau la un nou asalt corbii iubitori de leşuri, ciori îndrăgite de putreziciuni, vulturi ahtiaţi de împuţiciunile purtate de vînturi, cloncani hoitari cu spinările bătînd în albăstriu". Găsim în ţesătura caldă, în juxtapunerea ca de catastif a unor asemenea enumerări (ce se întind mult dincolo de cele citate) rînduiala puternic magnetizată — ca şi plasa pilituriі în jurul polilor magnetului — a imaginilor din prozele lui Voiculescu. Atingem parcă, în aceste locuri substanţa intimă a ficţiunilor sale.

O similară viziune a firii fabuloase, în *Pescarul Amin*. Din nou verva enumerativă şi cumulativă a povestitorului intră în joc, impulsionată şi de motivele care participă la reprezentarea magnetismului vital : motivul sau mai exact sfera tematică a *apei*, şi aceea a *peştelui*. Aglomerarea imaginilor vizînd urieşenia acvatică trece de la ape la făpturile ei. Dunărea umflată de ploi şi zăpoare se revarsă, pare „un imens şir de dîmburi rostogolitoare", fluviul se năruie în „puhoaie nebune", îşi iese din matcă împingînd „duiumurile de ape furioase". Odată

cu apa se revarsă alte „duimuri", de peşti. Şi în viziunea sa acvatică povestitorul închipuie speciile toate ale peştilor de apă dulce dar şi ale păsărilor bălţii surprinse de năprasnă: „Roiuri de raţe făr' de rost, liote de lişiţe alungate, vîrtejuri de gîşte deznădăjduite, spîrcaci necăjiţi, bîtlani amărîţi, babiţe îmbufnate, cormorani bosumflaţi se foiau în toate părţile căutînd tihnă pentru puiţat". Ca şi legiunile de lighioane arzînd de foame dureroasă migrînd spre polul magnetic al fazanăriei din pădure, miriadele de peşti ascultînd de „aprinsele legi ale biologiei lor" pornesc într-o „migrare fantastică". Foamea leagă vieţuitoarele între ele, ca o lege a firii. În străvezimile apei, privirea scormonitoare a pescarului Amin zăreşte — ca într-o arcă scufundată — rînduiala făpturilor acvatice. El însuşi, pescarul, împins de o foame suprafirească păşeşte în împărăţia subacvatică „pe pardoseli de peşti în stive". Această ordine, prezentă în toate regnurile firii, urmează geometria piliturii magnetizate: „Jos şedeau crapii cei mari, mai paşnici; peste ei, somnii, mereu aprigi, hrăpăreţi; mai sus, somoteii tineri; deasupra, peştele mic, sprinten şi aprins. Şi peste ei toţi, teancuri de plătici, năvîrlioase". Apa cu stivele ei de peşti, în acest univers imaginar, este — ca şi în unele mituri străvechi — o matrice a vieţii; ea reprezintă plenitudinea substanţială. Tocmai pentru că este o zonă aparent paradiziacă, această *apă vie* poate fi uneori o cursă înşelătoare, adîncimile sale ascunzînd taine ispititoare. Pescarul Amin este atras de abisul acvatic. Dar tot astfel, Aliman, tînărul pescar care s-a jurat să prindă lostriţa vie, peştele-ademenitor, nesătul de carne de om. Lostriţa întruchipează şi ea o foame insaţiabilă, misterioasă, una cu făptura ei: „flămîndă, se făcea din ce în ce mai îndrăzneaţă, mai frumoasă mai ademenitoare". În sfîrşit, o altă victimă a adîncurilor flămînde este tînărul Gheorghieş, cel înghiţit de „lacul rău". *Apa vie* poate deveni aşadar *apă a morţii*, simbolismul acvatic fiind ambivalent.

Recunoaştem acelaşi complex — magnetism vital, foame elementară, tehnică a enumerării, simbolică a elementelor — în alte texte ale lui Voiculescu. Intervin, desigur, factori noi, deplasări de elemente, dar *firea fabuloasă*, nefirească, din textele povestitorului, îi impune anumite constante tematice şi stilistice. Iată, într-un text inedit, *Schitul de ceară*, o răzvrătire în ordinea

animală. În prisaca Profirei o răzmeriță necunoscută răstoarnă firea și rînduielile albinelor. Acestea sînt cuprinse de o lăcomie morbidă, încep să-și fure între ele, de la stup la stup, mierea. Din gîngănii blînde și cuminți, devin niște muște hoațe, leneșe. Perturbare cosmică, precum duiumurile apei și peștelui, printre care uriașul morun, din *Pescarul Amin,* precum nefireasca aglomerare ispititoare de carne prezervată din *Sezon mort,* precum tulburarea firii și înmulțirea sălbăticiunilor în *Ultimul Berevoi.* Fiecare din aceste tulburări ale rînduielilor firești se manifestă printr-o recrudescență a *foamei* originare. Albinele se lăcomesc cînd intră dihonia între ele, devenind toate un fel de trîntori voraci și fără rost. Ruina prisăcii nu poate fi oprită decît printr-o altă „foame", chiar printr-o lăcomie, dar spirituală. Profira săvîrșește, în inocența ei, un act de sacrificiu sacrileg și totuși salvator care redă viața stupilor. Asemenea acte de sacrificiu sînt săvîrșite, dealtfel, în împrejurări similare de Pescarul Amin și de „ultimul Berevoi" care reașează firea în rînduiala ei jertfindu-se pe sine.

La un nivel mai superficial, (caracterizat și prin faptul că nu aparține firii, ci societății umane) marea foame din ficțiunile lui Voiculescu devine o cupiditate mai mult sau mai puțin psihică, un fel de bulimie morală, cu evidente corolare fiziologice. În portretul inedit, *Un caracter — după Theophrast,* scriitorul descrie, ca un moralist, portretul unui tip caracterologic anal (cum l-ar numi psihanaliștii), al unui ins de-o lăcomie existențială și nu numai psihologică. „Ah, mai ales acel desăvîrșit simț al posesiunii : totul era al lui, de fapt, de drept, prin legea firii lui — nu punea nici într-un fel hotar între ce este al său și al celorlalți. Nici o deosebire între al tău și al lui. Te anexa, te încorpora, te înghițea fără să aibă habar de ce săvîrșește, dacă îi făcea trebuință numai o fărîmiță din tine. Întindea mîna și își lua, își însușea, storcea și apoi zvîrlea orice poftea. Fără patimă, fără gînd, simplu dar cu poftă. În el era numai o formidabilă, imensă poftă, care culegea și îngrămădea în el, cu același lacom deliciu, zaharicale și dulciuri, desfătări sexuale, rafinate senzații estetice, cele mai gustoase prospături culturale. Creierul lui era, alt organ supus, tot un pîntec, destinat să-i sature apetiturile intelectuale." Am citat textul acesta aproape necunoscut al prozatorului, text cu in-

tenţii moralist-satirice, în care prin acumularea determinărilor se desenează un portret moral pentru a indica o altă faţă a „foamei" care, de astă dată, este una cu egoismul, lăcomia, avariţia, cu diverse vicii morale. Astfel de mari lăcomii mai apar şi în alte povestiri ale scriitorului. *Alcyon sau Diavolul alb,* istorie a unui furt de cai, este construită pe „foamea" de cabaline a unor tîlhari. Toţi protagoniştii acestei povestiri jinduiesc, cu o teribilă hulpăveală, să-l dobîndească — indiferent prin ce mijloace — pe Alcyon, armăsarul arăbesc. Foamea de posesiune se uneşte cu aceea erotică în povestiri ca *Iubire magică, Sakuntala,* asupra cărora vom reveni. Iar, cu totul la suprafaţă, devenită simplă poftă pantagruelică de mîncare, apare foamea călugărilor din *Chef la mănăstire.* Cele patru zile de ospăţ şi priveghere în trapeză — ziua porcului, a păsării, a peştelui, a mielului — cu listele lor lungi de bucate şi vînaturi, unind fantezia gastronomică şi buna rînduială monahicească, au ceva din umorul enorm al zaiafeturilor rabelaisiene. Enumerările povestitorului, aglomerarea cantităţilor şi a sorturilor de peşte, păsări etc. răspunzînd foamei unor uriaşi rafinaţi şi primitivi totodată, vădesc deliciile palatale ale unui povestitor ce se desfată înşirînd, ca într-un lung pomelnic, comorile aburinde ale unui paradis culinar. Nu ne putem împiedica să nu amintim măcar un mic fragment privind desfătările zilei a treia, a peştelui, *ihtios* : „Heleştaiele mănăstirii, prefirate cu năvoade, vărsaseră la lumină şi trimiseseră la masă ca într-o minune, gata fierţi şi fripţi (căci altfel cînd avusese timp părintele bucătar să-i gătească), somni bulbucaţi, crapi borţoşi, ştiuci zvelte, mrene aurii, plătici turtite, lini cu pieliţa de şarpe, ţipari, scoici, raci în tot soiul de gustări şi înfăţişări, ciorbe, plachii, marinate, rasoale, pe varză, umpluţi cu stafide, cu nuci, scordolele şi pilaf de gîturi de raci, ghiveciuri la tavă, cu untdelemn grecesc, cu măsline de Volo, clăbuci de icre, stive de raci roşii ca obrajii părinţilor". Şi încă ziua a treia, *ihtios,* este departe de a se încheia. Voiculescu posedă din plin arta enumerărilor delectabile.

O altă foame, de astă dată stîrnită de neagra mizerie este închipuită în legenda — de tipul popularelor peregrinări ale Domnului pe pămînt — *Ciorbă de bolovani.* Foamete în cătunul Flămînzii-Vechi. Un necunoscut cuvios şi trist face o

pseudo-minune. De fapt, caută să-i lumineze pe oameni că numai într-ajutorarea îi poate salva. Parabolă moralizatoare pe care povestitorul nu ştie cum să o încheie. Ca şi Tolstoi în povestirile tîrzii, popular-moralizatoare, Voiculescu îşi pierde o parte din virtuţile sale fabulatoare în unele din textele în care intenţia moralizatoare este prea explicită, neizbutind să fie asimilată în şi prin ficţiune. Povestitorul nu este nici analist subtil, nici un moralist cu o deosebită acuitate a privirii şi cu putere de generalizare caracterologică. În genere, spaţiul propriu al ficţiunilor sale nu este acela al ethos-ului, al dramelor morale. Cele mai neizbutite dintre prozele sale sînt cele în care nu coboară în zoologic şi nu urcă în spiritual, ci rămîne în umanul preauman. Conştiinţa turmentată a unui avocat flecar şi farsor, după ce s-a răzbunat crud pe o femeie ce se arătase severă faţă de simulacrele de curte galantă la care se deda în orăşelul său de provincie *(Farsa)*, spaima cumplită a unei slujnice care îşi închipuie că a pierdut copilul stăpînilor, ceea ce o determină să se refugieze într-o casă de toleranţă *(Liman)*, dovada paternităţii pe care o face, spectaculos, un grec bogat *(Proba)*, tribulaţiile unui tînăr poet şi ale unchiului om de afaceri *(Fata din Java)*, chiar strania coincidenţă a întîlnirii în împrejurări-limită dintre două timbre extrem de rare şi de preţioase *(Capul de zimbru)*, toate aceste istorii ale unor procese de conştiinţă, în care anecdoticul primează, nu depăşesc media unei nuvelistici „psihologice", circumstanţiale, de formulă desuetă. Voiculescu povestitorul îşi găseşte spaţiul său propriu doar în acele povestiri în care păşeşte pe un tărîm ce nu este nici al psihologicului, nici al social-moralului, ci al unei firi în contingenţă cu suprafirescul sau nefirescul. O fire fabuloasă, repetăm, îşi oferă elementele ei drept substanţă a acestor ficţiuni.

O fire „magnetizată". Acest *homo religiosus* care a fost Voiculescu nu introduce în prozele sale puteri, fiinţe, prezenţe numinoase. Transcendenţa este prezentă doar ca o atracţie (cum vom vedea şi în analiza micului roman postum, *Zahei orbul*), nicidecum ca un dat. El ne conduce pînă pe „pragul minunii" ; nu prezintă miracolul. Suprafirescul la care ne-am referit nu constituie un element ce ar interveni în ţesătura naraţiunii ca un *deus ex machina*. Unde-i sacrul în *Ispitele părintelui Evti-*

chie ? Nici chiar în textele asemănătoare cu apocrifele populare *(Mîntuirea smochinului, Adevărul, Demoniacul din Gadara)* nu întîlnim, cu toată intenţia edificatoare, altceva decît o legendă, ori un comentariu, deci interpretări ale sacrului, nu reprezentări ale sale.

În schimb, ca pentru orice *homo religiosus,* pentru V. Voiculescu natura nu este niciodată exclusiv „naturală". Vrăjile, farmecul (nu numai estetic, „poetic"), tainele naturii pe care rari oameni aleşi — ca pescarul Amin, ca bătrînul vraci, zis Căciulă-împletită, din *Ultimul Berevoi,* ca Bujor, tînărul muntean iubitor şi îmblînzitor de fiare, din povestirea *Misiune de încredere* — le cunosc şi le stăpînesc, sînt semne ale unui numinos intramundan, ale unei sacralităţi lumeşti, împletite strîns cu profanul. Urme ale unei lumi primordiale, ale unui paradis defunct ? Probabil. Scriitorul nu face decît rare aluzii la un asemenea rai al începuturilor. În schimb, arhaicul constituie un pol atractiv în universul său imaginar. Nu este vorba doar de o lume veche, „mai bună", de un paseism pe care-l întîlnim la emulii sămănătorismului, ai istorismului. Spre deosebire de un Sadoveanu a cărui natură este întotdeauna o natură „naturală", chiar atunci cînd apare investită cu luminile şi puritatea unui rai (dar acest paradis este estetic), natura lui Voiculescu nu este niciodată „naturală". Firește, povestitorul este conştient de desacralizarea înaintată a firii în mentalitatea şi raporturile generale ale omului modern, şi îndeosebi ale citadinului, cu natura. Dar proiectînd stivele de peşti, migraţiile stolurilor de păsări, năvala taurului urmat de alaiul cornutelor în munte, sau tainele fascinante ale universului acvatic, tot ceea ce stă sub imperiul magnetismului vital, el reprezintă o hierofanie cosmică relevînd sacralitatea naturii. Recunoaşterea acestei hierofanii nu implică din partea naratorului recursul la un simbolism al elementelor. Sînt puţine aluzii în prozele lui Voiculescu la un simbolism solar, lunar, acvatic etc. Imaginile sale nu sînt embleme ori simboluri. Ficţiunile nu reprezintă altceva decît prezintă. Pozitivismul medicului şi realismul ca iubire de făpturi şi lucruri ale omului spiritual au împregnat povestirile lui Voiculescu cu răşinile care fac durabile obiectele dîndu-le totodată un miros de bună mireasmă duhovnicească. Chiar şi

atunci cînd vreau să indice dincolo de ele, precum stupii din prisaca Profirei, lucrurile din universul imaginar al povestitorului păstrează frăgezimea pastei materiale din care au fost croite.

3. IUBIREA MAGICĂ

Într-un apolog intitulat *Revolta dobitoacelor,* povestitorul atribuie omului puterile unor vrăji superioare asupra vrăjilor mai slabe ale naturii. Supremaţia omului în universul celor însufleţite şi neînsufleţite s-ar datora unei magii. Este ceea ce, cu oroare, recunosc fiarele supuse de om, dorind dar neîndrăznind să se răzvrătească împotriva lui. Imaginea omului primitiv în viziunea lui V. Voiculescu, este terifiantă : „O piele uriaşă de leu îi învăluia trupul, aşa încît capul fiarei încununa ca un coif fioros cu colţi rînjiţi, capul omului. Nădragii largi, din blăni de fiară, şi cizmele năprasnice, cu copite grele de aramă, îl creşteau şi mai mult. Iar aripile moarte ale pasărei fîlfîiau, deschise, la fiecare pas în spatele uriaşului, parcă ar fi fost crescute acolo, pe umerii lui." Omul are un „iz de fiară domnitoare", este fiara fiarelor. Animalele domesticite de el şi ţinute în robie cîrtind — ca într-o fabulă — împotriva tiranului, se plîng de vrăji şi farmece. Cînd sînt gata să se năpustească asupra lui, focul scăpărat de el, altă magie, le înspăimîntă şi le alungă. În parabola aceasta, mică povestire cu tîlc, magia apare ca o putere firească şi nu artificială a omului. Jivinele (a căror răzvrătire sucombă înainte de a se fi declanşat, altfel decît în revolta dobitoacelor din *Animal farm* de Orwell) sînt neputincioase în faţa suzeranului lor. Omul, în această viziune, este fiara compusă din resturile fiarelor jertfite. El este purtătorul unei „sarcini magice" (cum ar fi spus Lucian Blaga). Primitivul din *Revolta dobitoacelor* a preluat puterea fiarelor ucise. Asemănător lui, tînărul artist sculptor, împătimit de vînătoare, surprins de un viscol în pădure este salvat de patru cîini care se culcă în jurul lui încălzindu-l în timp ce ei îngheţau, ba chiar şi hrănindu-l. „Am supt ca un prunc — va mărturisi el —, cum mă visam, închis în trupul a patru dihănii care şi-au dat viaţa pentru mine." Voiculescu revine adeseori

în prozele sale asupra legăturilor profunde, mai complexe decît cele de simplă utilitate, care leagă animalele de om. Însăşi vînătoarea, îndeletnicirea preferată a multora dintre eroii săi, înseamnă o legătură — fie şi prin spaimă, urmărire şi luptă sîngeroasă — dintre făptura umană şi jivină. Pescuitul de asemenea. În *Amintiri despre pescuit,* povestitorul enumeră principalele specii de peşti din apele noastre, precum şi a modalităţilor de pescuire a lor. Pretext pentru a evoca cîţiva oameni fiară. Unul, om-pasăre, înhaţă peştele cu „mîna fulgeratică, aşijderi unui cioc de cormoran". O femeie-pescar, de fapt o femeie-peşte, adevărată „zeiţă a bălţilor", cu mirosul ei crud, de apă, cu trupul amintind supleţea unor peşti, emană o vrajă erotică. În fantezia Naratorului, pescuitul şi amorul — unite în făptura acestei femei —, constituie una şi aceeaşi îndeletnicire („...îşi arunca braţele asupra mea, asemenea prostovolului" — istoriseşte Naratorul). Oamenii apelor cunosc vrăji străvechi, comunică cu o fire arhaică. Un popă dintr-un sat ghemuit în coturile Dunării, fire saturniană, atotştiutor în cele ale pescuitului, şi bolnav de lepră este deţinătorul unor taine ale apelor. El îşi bălăcea toată ziua „bonturile cu oase viermănoşite în apele tulburi şi încărcate cu mîluri". Ca şi omul închis în trupul celor patru fiare, ca şi Charles în mijlocul crescătoriei de fazani, în jurul său cu o hecatombă de jivine prădătoare, ca şi pescarul Amin călcînd în adîncul apelor pe stive de peşti, preotul lepros captează şi transmite în mediul său puteri şi sarcini magice. În universul imaginar propriu povestirilor lui Voiculescu legăturile între oameni, animale, lucruri, locuri se face prin asemenea comunicări magice. Între tenebrele purei animalităţi şi luminile sufletului uman nu există pereţi despărţitori. Sfera animalicului, ca şi întunericul organic al feminităţii sînt (precum în viziunea vitalistă, neo-romantică a unui Ludwig Klages, ori a lui D. H. Lawrence) opuse spiritului raţional, cunoaşterii logice şi creaţiilor sale: civilizaţia ştiinţifică şi tehnică. O propensiune irezistibilă îl mînă pe povestitor spre aceste zone „pelasgice" ale sufletului uman.

Omul care nu comunică, în acest sens magic cu cele ale naturii, poate să săvîrşească grave păcate împotriva firii. A arunca în lacuri gogoşi de peşte, făcute cu sucuri veninoase, iată un asemenea păcat. A ucide peştii cu dinamita, alt păcat,

împotriva căruia se revoltă pescarul Amin care se decide să salveze rînduiala firii fie şi cu preţul vieţii. Un hybris al omului, înfruntarea nelegiuită a firii este pedepsită de aceasta. Flăcăul care nu mai ţinea datinele, călca opreliştele, este înghiţit de bulboana din mijlocul „lacului rău". El este tocmai opusul pescarului Amin, chiar dacă sfîrşitul rău — în osîndă — este acelaşi cu sfîrşitul — în apoteoză — al celuilalt. Şi unul şi altul se aflau „în slujba lacului" sau a apelor cu jivinele sale. Sfidarea „lostriţei" este şi ea pedepsită, ca şi asuprirea şarpelui Aliodor.

Neprevăzutul, în universul magic al ficţiunilor unui Ramuz sau Giono, tulbură ordinea firească, agită minţile şi simţurile deopotrivă. O demonie secretă a unei lumi aparent impasibile se revelează în naraţiunile elveţianului, ca şi în cele ale emulului său francez. Se pot stabili unele corespondenţe, dar se pot face şi unele disocieri revelatoare între fabulosul mitic din opera acestora şi cel magic din povestirile lui Voiculescu. Ramuz proiectează mistere. Astfel, în *Grande peur dans la montagne*, cîţiva paşnici păstori ce se urcă cu oile lor la munte găsesc aici un spaţiu ce pare blestemat. Animalele sînt cuprinse pe rînd de o stranie lingoare şi pier. Oamenii le urmează. Cînd flagelul de neînţeles se abate şi asupra ultimilor nevinovaţi, supravieţuitorii înnebuniţi de groază se ciomăgesc cu crucile într-un ţintirim într-o apocalipsă a groazei. Din această „mare teamă" a povestirii lui Ramuz derivă panica din *Le Grand troupeau* a lui Giono. O obsesie panică subiacentă conferă creaţiei, din prima perioadă a acestui prozator. Turma înspăimîntată, însîngerată — în *Le Grand troupeau* — este o prezenţă parabolică. Pan, marele Pan moare. Corăbierii Mediteranei, într-un secol agonic al antichităţii, au auzit o voce tainică vestind înfricoşător peste ape moartea marelui zeu al firii. Tot astfel cataclismele secolului nostru au ameninţat Natura însăşi. Sursa însăşi a vieţii pare secătuită.

Întîlnim în povestirile lui Voiculescu aluzii la o asemenea tulburare a surselor. De asemenea, viziunea vitalistă a scriitorului pare congeneră aceleia a lui Ramuz sau a lui Giono. Prestigiul magic al „originilor", al arhaicului pare analog în prozele acestor scriitori. Şi totuşi, tocmai prezenţa magicului în firea fabuloasă a povestirilor lui Voiculescu le dă acestora cali-

tatea lor particulară. Naraţiunea occidentalilor păstrează în proiecţia arhaicului şi a magicului rămăşiţe dintr-o Arcadie mitică mediteraniană. Pan, marele Pan e mort! — clamează ei, dar colina lui Giono şi munţii lui Ramuz şi-au uitat vechile divinităţi. Acestea au fost încreştinate, şi dramele ce se petrec în lumea ficţiunilor lor sînt cele ale conştiinţei creştine. Or, arhaicul şi magicul din povestirile scriitorului român aparţin unei zone de dinaintea zeilor Eladei sau Romei şi mult înaintea creştinismului. Rusticele idile, pastorala, calmul georgicelor, al naturii cultivate, — chiar dacă străbătută de frisoane şi panici prevestind sfîrşitul — pe care le închipuie occidentalii aparţin unei *humanitas,* pe care n-o cunosc şi n-au cunoscut-o niciodată pescarul Amin sau ultimul Berevoi. Riturile şi cultele lor, „vrăjile" lor (ca şi ale altor „eroi" ai povestirilor lui Voiculescu) aparţin unor începuturi fabuloase şi se referă la ele, sînt istorie mult dinaintea oricărei istorii.

De aici lipsa oricărei „psihologii" în aceste texte ce cuprind lamura prozei lui V. Voiculescu. O comparaţie între lupta bătrînului pescar însingurat din cunoscuta nuvelă a lui Hemingway şi lupta pescarului Amin cu dihania este elocventă : cea dintîi se desfăşoară pe un plan psihic-moral (şi cu implicaţii ori aluzii sociale : bătrînul pescar este frustrat de roadele victoriei sale). Pescarul mioritic se sacrifică pe sine, renunţînd la prada sigură, şi restabilind ordinea ameninţată a naturii aorgice. În povestirea lui Voiculescu nu întîlnim lupta omului cu firea sălbatică, lupta civilizatoare, ci reîntoarcerea omului, prin abolirea umanităţii sale, în acea fire. Dealtfel, Amin „are în făptura lui — ne spune povestitorul — ceva de mare amfibie". El este întrucîtva omul-peşte, şi întîlnirea sa neaşteptată cu morunul uriaş nu este confruntarea sa cu un inamic, ci recunoaşterea sa într-un „strămoş", într-un animal totemic. Viziunea pescarului singur veghind asupra apelor „ca într-o răsfrîngere de oglindă magică" (o „altă" vedere decît cea firească, vedere interioară pe care o vom întîlni şi în privirea răsfrîntă dinăuntru a orbului Zahei) desluşeşte în leviatan-ul adîncurilor pe „răs-strămoşul său legendar". Stranie viziune a întregului dinainte de începuturi. Pescarul vede în aiurarea sa măreaţă „întregul sobor al străvechimii". Miracol ? Nu, desigur, şi mai ales nu un miracol creştin, deşi, în viziunea sa Amin are

revelaţia unui rai şi a unui Dumnezeu subacvatic. „Căci el nu ştia, şi nu se pricepea să-şi întoarcă chipul în sus, spre Cerul de deasupra. Numai plugarii fac aşa, cerşind de la Dumnezeul lor ploaie. Pescarii au cerul lor în fundul apelor, cer mult mai adînc ; ameţitor de misterios... Dumnezeul lor nu umblă pe nori : se poartă pe mugetele talazurilor, prin vîrtejuri şi anafore, pe chiţii şi morunii biblici. Unul din aceştia se află închis aici, şi Dumnezeu trebuie să fie pe aproape." Pasajul acesta din *Pescarul Amin* pare să contrazică afirmaţia pe care am făcut-o cu privire la caracterul pre-creştin al fabulei. Dar revelaţia lui Amin nu este aceea a lui Dumnezeu mîntuitorul, după cum unirea sa cu morunul totemic pe care-l *salvează,* îl desleagă, nu este o *unio mystica.* Paradisul subacvatic („Aici sub el se află raiul. Raiul stă în ape") îl atrage pe Amin, dar el este unul primordial, nu cel creştin. Jertfa însăşi a pescarului are un sens păgîn, participă la misterul cosmic nu la cel religios, soteriologic. În finalul povestirii, apoteotic, povestitorul marchează intrarea în *legenda cosmică* a pescarului unit cu peştele : „Şi alaiul fabulos al peştilor se desfăşoară triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducînd la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriaşă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul".

Din mărturisirile lui V. Voiculescu ştim că a fost un mare cititor al Bibliei şi îndeosebi al Vechiului Testament[1]. Ne putem întreba dacă *Pescarul Amin* nu reprezintă un comentar parabolic la un text din cartea lui Iov ? Mult-încercatului i se spune : „Poţi tu să prinzi leviatanul cu undiţa, ori să-i legi limba cu o sfoară ?" Este întrebarea pe care şi-o pune Amin în singurătatea meditaţiei sale. Şi capitolul 41 din cartea lui Iov continuă : „Vei putea tu să-i vîri în nas o trestie sau să-i găureşti falca cu cîrligul ?... Pescarii întovărăşiţi vor putea să-l scoată în vînzare şi negustorii să-l vîndă cu bucata ? Vei putea tu să-i găureşti pielea cu săgeţi şi capul cu cîrligul pescăresc ? Ridică-ţi numai mîna împotriva lui şi vei pomeni de o asemenea luptă şi nu o vei mai începe niciodată ! Iată, este o deşertăciune să mai nădăjduieşti în izbîndă, numai înfăţişarea lui şi te dă la pămînt. Cine este atît de nechibzuit încît să-l întărîte ! Cine va îndrăzni să dea piept cu mine ?" Textul ar

putea constitui epigraful povestirii lui Voiculescu. Morunul fabulos este un leviatan al mărilor, faţă de care pescarii întovărăşiţi n-au nici o putere. Ei recunosc neputinţa lor. Sînt două atitudini posibile faţă de acest leviatan : una este de revoltă, alta de supunere. Iov se supune. Achab, demonicul căpitan obsedat de Moby Dick, balena albă, din romanul lui Hermann Melville, se răzvrăteşte. Sfîrşitul lui, tîrît în valuri, legat de dihania urîtă, cu cangea înfiptă în ea are unele asemănări cu sfîrşitul lui Amin tîrît de morunul fantastic. „O, singuratică moarte la capătul unei vieţi singuratice !" — exclamă damnatul care va dispare, gîtuit, prins de funia propriului său harpon înfipt în spinarea cetaceului. „Acum simt că măreţia mea cea mai sublimă e în durerea cea mai adîncă." Nimic în extatica dăruire de sine a pescarului Amin în elanul său spre mîntuitoarea eliberare a peştelui uriaş, din ura implacabilă a lui Achab. Îl auzim pe acesta clamînd înainte de încleştarea finală cu balena : „Mă bat cu tine pînă la ultima suflare ! Din inima iadului te lovesc! Te scuip cu ultima suflare, în semn de ură!... Chiar legat de tine şi sfîşiat în bucăţi te voi vîna, balenă blestemată! Iată lancea mea !" Opus lui Achab, vrăjmaşul adîncurilor aorgice, asemenea ciobanului mioritic, pescarul Amin intră prin jertfa sa, în marea nuntă cosmică, în unirea suprafirească cu cele ale firii.

Credinţa în puterile magice, fervoarea pentru potenţele cosmice ori pentru măruntele forţe circumscrise apune în timpurile noi. Invocările transparente sau hermetice, riturile, obiceiurile s-au golit de sens, au rămas doar, ca şi vechile cuvinte, sacre sub o formă „gramaticalizată", simple superstiţii ori nici măcar atît. *Ultimul Berevoi* este tragica istorie a unei ultime încercări de a trezi puterile magice. Folosim cuvîntul „tragic", în sensul cel mai vechi al său, mai apropiat de originile tragediei. Un joc tragic ne este înfăţişat, joc sîngeros, un ritual în care prin sacrificarea unei mai înalte fiinţe care asumă păcatele şi slăbiciunile tribului (uman şi animal), tribul dobîndeşte o mai mare putere, se mîntueşte de relele ce-l ameninţă. Ultimul Berevoi, bătrînul purtător al cuşmei năzdrăvane, la originile căreia stă căciula sacră a sacerdoţilor păgîni, a străvechilor magi, săvîrşeşte un cult regenerator. Dar ritul nu mai are putere. Petrecere şi joc, simplă mascaradă la început pen-

tru ciobanii care jucau rolul de acoliţi ai săi, joc cultic sau scenariu magic la care participă mai apoi spectatori, unicul actor fiind bătrînul Căciulă-împletită, încercarea de a insufla virtute taurului, de a-l face apărătorul ciurdei de vaci ameninţate de ursul hrăpăreţ eşuează. Deruta vraciului (Greşise ?... Sărise o datină ? Călcase vreo rînduială) este procesul de conştiinţă al sufletului arhaic ajuns la limitele sale şi descoperindu-şi neputinţa. „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier şi în oţel." Aici în acest punct al recunoaşterii neputinţei, ultimul Berevoi se întîlneşte cu pescarul Amin. Şi omului-urs nu-i mai rămîne decît să se jertfească asemenea omului-peşte. Sfîrşitul lor este echivalent cu o reîntoarcere la începuturile fabuloase.

Dintr-o similară vînă dioniziacă cu aceea pe care o remarcăm în cele două povestiri, *Pescarul Amin* şi *Ultimul Berevoi,* derivă viziunea magică a eroului din diverse proze ale lui Voiculescu. Iubirea magică este un „răscol sexual", o posesiune demonică. Ea nu are nimic sentimental. Ea afectează îndeobşte oameni ce păreau imuni faţă de o asemenea agresiune din tenebre, fiind „luminaţi", orăşeni civilizaţi, aparent eliberaţi de superstiţii. Fiinţa ispititoare este de obicei elementară : o frumoasă munteancă *(Iubire magică),* nevasta unui paznic al fazanăriei *(Sezon mort),* o ţigancă seducătoare *(Sakuntala).* Locul în care se petrece aventura erotică este sălbatic, vraja emanînd din făpturi cu o putere htonică. Bărbaţii — distinsul şi flegmaticul Charles, un poet, un gentleman întors de la Oxford — sînt victime. Iubirea pentru ei este o fermecătoare, o voluptoasă decădere. Şi vraja nu se desleagă decît brutal, violenţa jucînd rolul unei contra-vrăji.

S-ar putea ca vrăjile, puterile şi legăturile magice să nu-l fi atras pe povestitor doar prin elementele de senzaţional, de mister, ori de arhaic pe care le conţin. Nu este, oare, însuşi actul creator o invocare ? Magician al verbului, poetul-povestitor a aflat în lumea eresurilor, a vrăjilor, corespondenţe cu propriile sale practici şi exerciţii literare. O dovedesc, de altfel, unele declaraţii ale eroilor săi. În riturile vînătorii vede izvodul artelor. Şi în fabulosul magnetismului vital şi al iubirii magice, povestitorul putea întrezări sursa însăşi a fabulosului literar.

Rareori un prozator ne-a convins asemenea lui Voiculescu povestitorul că actul de imaginaţie al scriitorului este un act magic, o încantaţie şi că, în acelaşi timp, el constituie şi aprehendează un obiect estetic care e un analog verbal al unui obiect fabulos.

Fără îndoială, cel care a descoperit *funcţia irealizatoare* a imaginaţiei nu este prozatorul din secolul nostru. Dar putem spune că o utilizare conştientă, voită, a acestei funcţii, apare abia în timpurile noastre. O *voinţă irealizatoare* se manifestase odată cu romantismul. Căci ce altceva putea să însemne apetitul romantic pentru fabulos, fantastic, dorinţa de evaziune în exotic, de refugiu în imaginar, explorarea tărîmurilor onirice, decît manifestarea unei asemenea voinţe ? Una din finalităţile antropologice ale imaginaţiei este aceea a eliberării umanului din determinismele situaţiei concrete în care se află. Eliberare din constrîngerile realului, ale banalului, ale cotidianului, dar şi ale *obiectivului.* Tipică în acest sens este întreaga literatură a basmului şi, mai ales, a celor *O mie şi una de nopţi* arabe. Funcţia irealizatoare a imaginarului se opune ca o forţă contrară acelei energii (pe care am putea să o numim gravitaţională) a lumii care atrăgînd omul tinde să-l dizolve în ea. Realitatea lucrurilor, printr-o tendinţă ontică a tuturor existentelor *din lume,* caută să reducă realitatea umană *în lume,* să transforme omul într-un lucru printre alte lucruri. Imaginea e o dezinserţie a realităţii umane din realitatea lucrurilor. Funcţia irealizatoare a imaginaţiei nu implică o pierdere a simţului realităţii. Imaginarul sub forma fantasticului, a fabulosului nu provoacă (cum afirmă Jean-Paul Sartre, în *L'Imaginaire*) o neantizare a realului ca atare. Lumea celor *O mie şi una de nopţi* abundă în elemente concrete ; în universul basmelor noastre populare, fantasmele sînt întruchipate şi mişună fiinţele vii. Această lume este, oare, o *altă lume,* un cosmos nou ? Da şi nu. Imaginaţia irealizatoare procedînd la o dezinserţie a umanului din realitatea obiectivă, descompune această realitate şi recompune (ca „imaginaţie creatoare") o altă realitate. Dar aceasta din urmă trădează analogii şi corespondenţe cu realitatea „descompusă", singura deosebire esenţială dintre cele două realităţi fiind, tocmai, originea umană a celei de-a doua.

Ne-am permis acest excurs întrucît povestirile lui V. Voiculescu pun în lumină o vocaţie a fabulării şi, în acelaşi timp, o conştiinţă a funcţiei irealizatoare a imaginaţiei. Nici o voită tentativă de dezintegrare a realului în arta sa. Mai curînd o încercare sistematică de aprehendare a realului printr-o abundenţă de senzaţii, prin acuitatea percepţiei. Un primat al imaginarului este însă, evident în prozele sale. Acest primat are o semnificaţie estetică, nu de concepţie asupra lumii. El nu reprezintă un parti-pris al povestitorului decît în mod cu totul secundar [2]. Voiculescu nu face apologia universului fabulos, al superstiţiilor, vrăjilor, al universului arhaic. Înclinaţiile sale ideologice sînt destul de confuze, dar tălmăcirile „pozitiviste" prevalează în genere asupra celor „spirituale" în comentarul pe care adeseori ascultătorii Naratorului fictiv îl aduc la povestirea acestuia. Cînd (rareori) vorbeşte în numele său, Voiculescu e înclinat să explice oarecum ştiinţific, în orice caz raţional faptele aparent iraţionale. În *Amintiri despre pescuit*, vorbind despre pescuitul „miraculos" al unei femei spune : „Pleca de la casa de adăpost singură, era taina ei, şi în cel mult două ceasuri era înapoi, cu traista plină. Se vorbea de vrăjitorie. Eu cred că îşi avea anume cotloane, adevărate crescătorii de păstrăvi, unde-i prindea după voie." Asemenea interpretări simple, de bun simţ înconjoară cele mai multe dintre faptele senzaţionale istorisite. Adeseori se face recurs în aceste comentarii la teze şi ipoteze ştiinţifice [3]. Am amintit behaviorismul, freudismul, visurile colective ale lui Jung, dar se vorbeşte despre „psihoză excito-maniacală, cu delir sistematizat", despre teorii folclorice şi altele. Fireşte, toate acestea nu sînt decît adaosuri la esenţialul povestirii, încercări de a „înţelege" ceea ce, în cele din urmă, nu se poate şi nici nu se cere înţeles pe de-a-ntregul. Căci a lămuri, printr-o anchetă eclasiastico-juridică un caz de lycantropie *(Schimnicul)*, ori a proba existenţa virtuţilor speciale ale unui lupar *(În mijlocul lupilor)* nu constituie esenţialul povestirilor în cauză.

Într-o singură povestire, în *Perna de puf*, V Voiculescu pare să facă aluzie la „metoda" urmată de el în prozele sale. E adevărat, mărturisirea se referă la un „tînăr" scriitor cum el nu mai putea fi numit cînd a început să-şi compună povestirile sale. „Tînărul scriitor, care cu numele de Al. Philadelf,

iscăleşte nuvele şi povestiri din ce în ce mai preţuite, nu se lasă numai în seama talentului său firesc. El se îngrijeşte să-şi agonisească necontenit şi de pretutindeni material de tot soiul, temelia aşezării lui artistice şi să-şi înmulţească cunoştinţele culese din toate tărîmurile. Nu leapădă şi nu dispreţuieşte nimic.

Practică şi metoda asolamentului literar: nu exploatează pînă la sleire o vînă. O lasă odihnei şi trece în alt domeniu: de la viaţa cea mai banal reală şi autentică, la fantasticul cel mai pur şi straniul absolut."

Este ceea ce a încercat să practice V. Voiculescu în povestirile sale. Dar în această mărturisire deghizată a scriitorului ne interesează mai puţin tehnica — adoptată metodic — a „asolamentului" literar, cît însăşi viziunea pur literară, de tehnician al scrisului, pe care o adoptă scriitorul Philadelf. Nu alta va fi fost viziunea povestitorului Voiculescu, fiinţă turmentată pe care o bănuim străbătută de tulburi nelinşti şi de suave unde de linişte, din care însă au pătruns în prozele sale doar ceea ce a îngăduit Duhul Povestirii.

II

1. MODELUL HAGIOGRAFIC

Istorisirea hagiografică, viaţa legendară a unui sfînt, martir sau ascet retras în pustie, constituie arhetipul structural al micului roman postum, *Zahei orbul*. Aceasta nu implică din partea lui V. Voiculescu intenţia explicită de a scrie o operă hagiografică. O asemenea scriere nu este posibilă în condiţiile proiecţiei romaneşti moderne. Între roman, ca ficţiune eminamente laică, şi scrierile îmbibate de credinţa în caracterul sacru al celor relatate este un abis. Şi, totuşi, recunoaştem în istoria orbului Zahei trăsături ale străvechilor legende. Dacă n-ar fi vorba decît de preluarea unor motive hagiografice, relaţia (uşor de depistat, cunoscînd mai ales orientarea spirituală a scriitorului) n-ar fi deosebit de interesantă. Ea devine pasionantă tocmai pentru că apropierea de modelul narativ hagiografic înseamnă, totodată, îndepărtarea de el. Căci povestitorul modern, cu toată înclinaţia sa spre străvechile forme, închipuie o

istorie în care credința naivă, ca trăire directă, univocă, e înlocuită prin formele ambigue sau echivoce ale viziunii și trăirii.

Teme arhaice, mitologice și folclorice străbat vechile scrieri ale hagiografilor creștini. Motive folclorice ca și figuri ale retoricii erau deopotrivă utilizate în exaltarea unor aleși ai divinității. În viața acestora intervenția sacrului era neîncetat pusă în lumină de scriitorul care întreprindea lucrarea sa tocmai pentru a edifica, a fortifica evlavia. Viețile sfinților sînt un amestec de natural și supranatural. Un plan transcendent străbate realitatea. Viața sfîntului, în viziunea hagiografică, este un lung șir de „încercări", de „munci", de chinuri și torturi diverse. E adevărat, toate aceste *Acta* sau *Gesta,* protocoalele de judecată mai mult ori mai puțin legendare ale martirilor, toate acele *Passiones* sau *Martyria,* mărturiile celor care au asistat la chinurile martirilor, ca și diversele relatări hagiografice privind teribilele mortificări ale pustnicilor indică o oarecare imunitate de care se bucură acești aleși. Cele mai sîngeroase torturi sînt suportate cu ajutorul unui nimb ocrotitor. Martiriul nu este mai puțin atroce. Cercetînd legendele hagiografice, Nicolae Cartojan, autorul *Cărților populare în literatura românească,* relata martiriul de șapte ani al legendarului sfînt Gheorghe : „i se înfige sulița în pîntece și sîngele țîșnește, este sfîșiat cu unghii de fier, este întins pe roată cu cuțite ascuțite și sfîșiat în bucăți, este înviat prin puterea dumnezeiască, pentru a fi din nou supus la alte chinuri : încălțat cu încălțăminte înroșită în foc, bătut în cuie ascuțite, lovit în cap cu ciocane de fier ; și așa mai departe, pînă i se taie capul lui și împărătesei Alexandra care a crezut în sfinția lui". Chinurilor detaliate cu minuție, de o imaginație fertilă în născocirea ororilor li se adaugă miracolele. De fapt, acestea sînt semnele cele mai evidente ale unei existențe numinoase. Totul într-o asemenea viață dobîndește un sens parabolic. Hagiografia este o literatură a vieților exemplare.

În aparență, nici una din trăsăturile unei asemenea literaturi nu poate fi recunoscută în opusculul lui V. Voiculescu. Sacrul nu pare să fie prezent nicăieri ; mai exact, nu asistăm la o epifanie, la o manifestare a sa. Nu apare nici un plan transcendent care să intersecteze realul. Nici un miracol nu se

petrece. Iar dacă eroul povestirii este, într-adevăr, un ins supus la grele cazne, un fel de ales al suferinţei, atins — în plină şi exuberantă vigoarte tinerească— de orbenia care-l va tîrî prin toate ghehenele pămîntului, el nu se bucură de privilegiul nici unei aure divine proteguitoare, ci rămîne biet om pătimind şi pătimaş. Astfel, el nu poartă, aparent, stigmele unei alegeri superioare, şi nici nu poate fi oferit de cronicarul sau pseudo-hagiograful său drept un model exemplar. Zahei nu triumfă in extremis, el nu e un paladin, un campion al cerului pe pămînt, ci mai curînd o victimă a cerului. Ca şi Vasile cel nou din legendele hagiografice, cunoaşte temniţa, caznele, ca şi Alexie trăieşte în umbră, ca şi Sisinie pare uneori pătruns de forţa cumplită a marilor luptători. Dar dacă viaţa sa cunoaşte pendulările extreme între inocenţă şi bestialitate, ea nu se ridică niciodată deasupra umanului preauman. Căci sacrul, a cărui manifestare miraculoasă este rîvnită de el, nu apare. Absenţa aceasta, golul acesta dă naraţiunii dimensiunea în profunzime a unui hău la buza căruia se prefiră ori se bulucesc destinele. Nici o lumină nu vine din hău, nu coboară în hău. Orbenia lui Zahei are un sens parabolic.

Însăşi alegerea „orbeniei" ca marcă a destinului unui om indică, în acelaşi timp, apropierea şi îndepărtarea de modelul hagiografic. Uneori, printre „încercările" la care sînt supuşi sfinţii vechilor legende este şi pierderea vederii. Aceasta se asociază cu redobîndirea ei miraculoasă, sau cu dobîndirea unei *altfel* de „vederi". Ce se petrece însă cu orbul lui Voiculescu ?

Zahei este, pentru toţi cei din jurul său, pentru cei din spitalul în care este internat, „un caz". Perspectiva lumii, comună în ceea ce-l priveşte este simplă : „Unul care orbise, aşa, din senin, la un chef, din pricina băuturii otrăvite". Nici o clipă, povestitorul, doctorul Voiculescu nu atribuie orbirii lui Zahei o altă cauză decît aceea, trivială din multe puncte de vedere, a otrăvirii printr-un alcool pernicios. Pentru cei simpli care-i comentează nefericita orbire, ca şi pentru medicii învăţaţi cărora le oferă prilejul unor experienţe, studii şi memorii savante, orbul Zahei nu este un ins, ci un „caz". Dar chiar şi aceasta face dintr-însul o *excepţie*. El nu mai e un individ oarecare, ci un fenomen. Pentru unii, manifestare a unei puteri terifiante, cvasisupranaturale, pentru alţii, a unei puteri

firești. Chiar pentru cel care vede în orb „o mină de aur", pentru sinistrul șnapan Panteră, care are ideea să exploateze orbenia lui Zahei, acesta urmează să fie „cel mai grozav milog", un fel de Iov din care trebuie să se stoarcă, mai mult decît din oricare alt nefericit, fructul milei. În vînzoleala din jurul său, orbul pare deci un caz extraordinar dar nicidecum o minune. În aparență, nimic miraculos în făptura ca și în destinul acestei huidume primitive. Totul în el este teluric, elementar. El apare ca o întrupare a unei mizerii foarte lumești.

2. LUMEA CA BÎLCI

Mizerie spectaculoasă. Căci, dacă nu e într-însul nimic miraculos, în schimb este în el ceva spectaculos la extrem. Dar ce este spectacolul dacă nu un miracol degradat, un eveniment mirabil care se oferă privirilor uimit-atente ale participanților ? Lumea din *Zahei orbul* este închipuită de Voiculescu sub specia *spectacolului.* Lumea, pentru el, este, înainte de toate, *bîlciul lumii.* De aici, construirea acestei narațiuni, pe cîteva reprezentări ale lumii ca bîlci : spitalul cu curiozitățile sale „vulgare", maghernițele din „groapa gunoaielor" (locurile „Groapei" lui Eugen Barbu), cerșetorii și credincioșii din biserica mahalalei, „bîlciul" care peregrinează „pe drumurile țării", în sfîrșit „bîlciu" mai sinistru din ocnă. Tipic om al bîlciului acestei lumi, Panteră, pungașul, este un ins „spectaculos" ; în felul său este „o minune". El care la bîlciuri, vara, stînd „la intrarea comediilor" își exhibă pigmentata făptură („cu pielea trupului pestrițată peste tot de pete mari și mici, cafenii-negricioase ori galbene, el era o minune") se manifestă ca un miracol, negativ firește, ca un fel de minunăție monstruoasă.

Reprezentarea lumii ca bîlci e o reînoire a unui vechi motiv al literaturii simbolice și alegorice medievale. Spectacol pestriț, juxtapunere de obiecte heteroclite, „bîlciul" este un *theatrum mundi.* Iată cîteva secvențe din capitolul „Bîlciul" : „De o parte și de alta a unei hudiți croite prin iarba crudă, cîteva zeci de umbrare din pînze întinse pe prăjini, desfășurau pe tarabe stămburi înflorate, trîmbe de pînzeturi albe, americă și madepolon, barchetărie amestecată, chembrică vînătă pentru

căptuşeli şi oxforduri trainice, ici-colo percaluri şi mătăsuri lucitoare". Şi enumerarea continuă, delectabilă, o lungă listă a veşmintelor, a încălţărilor, a ustensilelor oferite spre vînzare la tarabele unui bîlci de ţară, de odinioară. Lumea ca spectacol se prezintă în bîlciul acesta asemenea unei *old curiosity shop*, cu toate acele „stive de pălării pentru flăcăi, grămezi de cipici, papuci, pantofi, cizme şi iminei, porcoae de opinci, curele, şerpare lîngă brîie verzi şi roşii, chingi şi căciuli ţuguiate [...] vălătuci de abale albe şi dimii cafenii [...] fel şi fel de basmale, testemele şi barize, limonii, verzi, untdelemnii, nărămzate, albastre şi roşii, împreună cu tot soiul de alte modişicuri fistichii [...] mărgele de sticlă, cercei, inele cu pietre ce-ţi luau ochii, nasturi, testele de ace şi bolduri, fluturi aurii de prins pe fote şi pe ii, cilicuri pentru împodobit năframe şi gevzele, pachetele de copci şi iglițe, cîrligele de croşetat horbote, undrele, mosorele cu aţă şi ciulele de ibrişin, sculuri de arnici, pacuri de lînică, în feţele a o sută de curcubee, bricege, cuţitaşe, cocoşei vopsiţi în verde pentru prins la pălărioarele băieţilor, fluere, muzicuţe şi drîmbe cu zumzet de gîză, cărţulii cu visul Maicii Domnului, vămile văzduhului sau minunile Sfîntului Sisoe care bate pe diavol cu toaca în cap". Şi enumerarea continuă cu o vădită satisfacţie a naratorului dispus să înşire la nesfîrşit lucruri şi făpturi ce se oferă *privirii*. Căci Voiculescu este obsedat de caracterul spectaculos al acestei lumi. El nu oboseşte în depănarea *văzutelor*. Acelaşi povestitor care, în *Pescarul Amin*, închipuie într-o sublimă aiurare întreg soborul adîncurilor, scriitorul care, în *Sezon mort*, descrie asediul crescătoriei de fazani, succesivele atacuri ale celor mai felurite soiuri de răpitoare, care în *Chef la mănăstire* înşiră cu nemiluita bucate şi băuturi (şi nu amintim decît cîteva din voluptoasele sale enumerări) se identifică cu un *ochi* atoatecuprinzător. Lumea sa este mai presus de orice, o lume a văzutelor. Naratorul se vrea pe sine un *văzător*.

Cu atît mai profund este abisul care-l separă de această lume a spectacolului, a bîlciului, a văzutelor cuprinse de un *ochi* privilegiat, pe *orbul* Zahei. Ceea ce pierde acesta este tocmai contactul cu esenţiala ţesătură vizibilă a acestei lumi. De aici, situaţia sa particulară în *lumea bîlciului*. De aici, con-

diţia sa alegorică, deoarece numai o imagine esenţială se poate opune (vom vedea dacă de fapt este vorba de o opoziţie) unei alte imagini esenţiale a lumii şi a prezenţei omului în lume. Refuzat de o lume a văzutelor, are el acces la o lume a nevăzutelor ?

Zahei nu şi-a pierdut doar vederile, el este Orbul. El e lipsit de accesul la lume ca spectacol. Tocmai de aceea, el este pus de la început în situaţia de *a se da în spectacol.* Măruntă făptură demonică, om-fiară din galeria licantropilor lui Voiculescu, tipică figură de bîlci, care trăieşte, cum spuneam, exhibîndu-se pe sine, „bălţat", deci om *însemnat,* Panteră încearcă să exploateze tragedia lui Zahei. Pentru ca pomana să fie grasă, impresia pe care acesta trebuie să o stîrnească se cere să fie foarte puternică. El urmează „să stîrnească mila, amestecată cu uimire şi respect", acel *thaumaston* al vechilor greci.

De aceea, orbul e travestit, i se croieşte o costumaţie teatrală, o mantie cu guler de samur şi altele. Dar Zahei nu este omul spectacolului, deşi este expus, astfel costumat — ca într-o scenă de *Ecce homo* — în faţa unei biserici. Toate speranţele celui sau celor care vor să-i speculeze nenorocirea în bîlciul lumii eşuează. Orbenia sa are o altă semnificaţie, indică un alt destin. Orbul participă la bîlciul deşertăciunilor dar nu face parte din el.

3. ZAHEI, OMUL ADÎNCURILOR

Dar cine este Zahei orbul ? Întrebarea aceasta privitoare la *identitatea* personajului nu este, în acest caz particular, întîmplătoare. Voiculescu povestitor, cronicar al gesticulaţiei umane, este atras mai puţin de mobilurile acţiunii, de analiza comportamentului, cît de identificarea insului care acţionează. El, care a scris nuvela *Behaviorism,* nu este de fapt un tributar al manierei descriptive behavioriste. Comportamentul îl interesează doar ca un revelator, o epifanie a unei entităţi ascunse. Ca şi pe Meister Eckhart, pe el îl fascinează nu *ce fac,* ci *cine sînt* oamenii. De aici surprinzătoarele revelaţii ale adevăratei identităţi la sfîrşitul unei povestiri ca *Schimnicul*

(în care ascetul se dovedeşte un om-lup), sau descoperirea propriei identităţi într-un moment extatic, în *Pescarul Amin*.

Aşadar, cine este Zahei ? Vizibilă este participarea sa la o lume arhaică. Zahei este *omul vechi* care n-are nimic, nici o legătură aparentă cu lumea modernă a civilizaţiei. Fecior de pescar, el este (ca şi Amin ori tînărul pescar din povestirea *Lostriţa*) un om al apei. Dunărea l-a născut ; tot ea l-a crescut. El stă sub semnul *peştelui* (*Ichtus*) : „Mă, peştele te hrăneşte şi te creşte mare mai abitir decît ori ce alte bucate, lăuda el cu jind viaţa de odinioară, trecută între ape şi ostroave. Mă vezi, eu nu mîncam decît somn şi morun. Nu de aia micii prinşi în năvoade. Mi-i alegeam eu singur şi mă luptam cu ei în cîrlige. Îi loveam la mir cu drugul şi-i trăgeam la mal cu cangea." Legătura cu apele ţine de straturile profunde. Lupta cu peştele, comunicarea fiziologică în luminile şi tenebrele apelor este adînc organică. Pentru acest om al apelor, acestea constituie un mediu-matrice, matern. Într-o oră disperată a vieţii sale, Zahei se aruncă în apele Dunării : „Se asvîrlise în adîncuri cu gîndul să se înece. Era încercarea cea mare, la care ţinuse să se supuie, înainte de a mai primi viaţa, acum cînd prăpădise şi ultima speranţă de vindecare. Şi iată că apele credincioase nu-l uitaseră : îl primesc bucuroase ca pe fătul în braţele lor puternice şi-l mîngîie, în loc să-l înghită ca pe un nemernic." Om al *adîncurilor,* spaţiile care îi revin prin destin sînt *abisurile* întunecoase ale apelor, ale ocnei şi ale orbeniei. Cum îşi poartă lumina stinsă a ochilor cu sine, tot astfel el rămîne omul apelor, iar despre ocnă, el mărturiseşte : „o port cu mine, oriunde m-aş duce".

Zahei este un uriaş, o natură frustă, un neştiutor care n-a apucat parcă să guste din roadele arborelui ştiinţei binelui şi răului ; lipsit de orice viclenie, de orice „socoteală", el are într-însul ceva de sălbăticiune inocentă (nu de om-fiară ca şi Panteră ori licantropii din povestirile lui Voiculescu). De o nemaipomenită vigoare, orbul este folosit ca animal de povară. La bîlci, el învîrte căişorii, la curtea unui boier, roata care scoate apa necesară irigaţiilor, în ocnă îndeplineşte cele mai grele canoane de muncă. Asemenea lui Samson, stînd în centrul spectacolului, în „inima comediei", dărîmă peste vrăjmaşi, rupînd fusul trunchiului de fier, ciuperca uriaşă a „comediei".

Femeile şi cei simpli simt într-însul viaţa străveche, originară, de o vigoare aproape supraumană. În contact cu profundele rădăcini ale firii, el străbate elementele bucurîndu-se de imunitate : trece prin urgia apelor în timp ce toţi mor în jurul lui, străbate galeriile de sare ale ocnei scăpînd pe cînd apropiaţii săi pier. Voiculescu şi-a investit eroul cu o incontestabilă grandoare : „Cu capul înălţat şi părul creţ, fîlfiindu-l pe grumazul voinic, cu chipul tragic adîncit în durerea lui necunoscută, cu pieptul împlătoşat de muşchi vii împietriţi sub opintire, cu şalele puternice şi mijlocul arcuit de încordare, orbul era măreţ. Nu ca un făt-frumos, ci ca un aprig armăsar de viţă strălucită, rătăcită printre gloabe." Chip tragic, patos al puterii jefuite nu al slăbiciunii, măreţia acestui ciclopean nu derivă doar din aceea a figurii („masivul gogonat al capului, pe grumazul puternic, numai coarde şi muşchi..."), ci din aceea a fatalităţii care s-a abătut asupra lui şi cu care nu se poate împăca.

4. ZAHEI, ORBUL TRAGIC

În orbul Zahei, V. Voiculescu închipuie unul din rarele profiluri tragice ale prozei româneşti. Asemănător nu cu eroul tragic elin din perioada clasică a tragediei, cu Oedip a cărui orbenie finală este liber asumată în clipa în care i se dă să se *vadă* pe sine, ci cu Ciclopul, cu titanii, cu anumiţi eroi aparţinînd unui strat mitologic arhaic. Şi totuşi, o asemănare se poate găsi între Zahei şi Filoctet, cel suferind de o rană pestilentă, personajul tragediei lui Sofocle. O nevăzută putere, o fatalitate oarbă, îi urmăreşte, îi condamnă pe aceşti subpămînteni. Asemenea lor, dar şi asemenea biblicului Iov, Zahei nu se poate împăca cu năpasta ce s-a abătut asupra lui. Orbenia l-a lovit din senin, trimisă parcă de divinitatea Vechiului Testament încercîndu-şi prin cumplite lovituri aleşii. Nu în zadar, arată Voiculescu într-o confesiune : „Din toate lecturile, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia, cu aspra ei grandoare de dramă jumătate pămînteană, jumătate divină. Dumnezeul meu favorit a fost Iehova, ale cărui apucături de prigoane pentru vrăjmaş, protecţie pentru aleşi, le rîvneam" [4]

Omul lovit de soartă nu este mai puțin aprig în înfruntarea loviturii. Într-însul, „adîncimea durerii, arzimea nedumeririi, spăimîntătorul tragic din chipul încordat, toată înfățișarea lui, voinicia-i atît de nedrept ciuntită...", toate acuză nedreptatea, totul este o clamoare continuă. Zahei nu este asemenea martirilor, a pustnicilor care se resemnează. El instituie un adevărat asediu al cerului, clamîndu-și dreptatea. Cei din jurul său cred că el s-ar împăca cu ceea ce socot că e doar un „cusur", și își închipuie că ar putea „să se facă și el om ca toți oamenii...", că ar trebui să se însoare și să nu mai umble după „vedere". Dar Zahei nu se împacă. Atunci cînd își ridică ochii spre cer, așteaptă de fiecare dată să vadă stelele. „Ochii săi căutau mari și tragici lumina." Așteptarea statornică, neclintita credință în tămăduire dau acestui Iov, acestui Filoctet creștin, acea dimensiune a tragicului pe care simpla trăire a unei catastrofe nu i-ar acorda-o. „Pînă nu capăt vederile nu mă socotesc om" — declară el cu neclintita voință de umanitate pe care geniul popular o întruchipează în folclorica pasăre măiastră care veghind singură în noapte „cată să se facă om".

5. O „ALTĂ" VEDERE

Zahei așteaptă o minune care nu se va petrece niciodată. Încercările sale de a ajunge într-un loc sacru, un fel de izvor al miracolelor nădăjduite — schitul Dervent de dincolo de Dunăre — se dovedesc mult timp zadarnice. Iar cînd orbul, în cele din urmă, atinge locurile rîvnite, el găsește „într-o vraiște sinistră de cîmp ars, o movilă înaltă de moloz și cărămizi, sub care pierise îngropată crucea tămăduitoare". Așadar, fabula lui Zahei orbul istorisită de Voiculescu este plasată de acesta în timpul nietzscheian al lui Dumnezeu cel mort. Totodată, însă, naratorul își pune eroul să rostească o frază avînd un tîlc destul de obscur, dar părînd să indice în starea de orbire o posibilitate inițiatică : „Orbenia, mă, școala lui Dumnezeu". Zahei îl lămurește astfel pe ciracul său, Alexandru, care se minunează de știința orbului în a-și marca drumul prin labirintul ocnei. Cu adevărat, orbenia este pentru Zahei, școala unei *alte* vederi. Aceasta nu este, însă, o cale iluminativă, ini-

ţierea într-o mistică viziune. Voiculescu nu-şi îngăduie, în acest text al său, nici o aluzie la vreo transcendenţă care să fie altfel decît o minune rîvnită în zadar. El îşi conduce eroul pînă „pe pragul minunii" dar nu-i permite, şi nu-şi permite să-l depăşească. Astfel, acea *altă* vedere la care accede orbul Zahei este tălmăcită în termenii foarte concreţi ai unei fiziologii şi ai unei psihologii. El învaţă să simtă lumina cu simţul pipăitului şi descoperă în sine o lume lăuntrică pentru vederea căreia nu are nevoie de ochi. Deprinde astfel chipuri noi de a cunoaşte lumea, oamenii şi pe sine însuşi. Desigur, aceste căi de înlocuire a ochilor pierduţi au — în economia acestui ins rudimentar — sensul unei spiritualizări. Mai mult, ca aproape toate elementele la care recurge naratorul în înfăţişarea destinului său, această *altă* vedere, această cale nouă de cunoaştere apofatică are o semnificaţie ambiguă : una concret-existenţială, alta alegoric sau parabolic-esenţială. Cele două sensuri se întrepătrund. Iată, de pildă, felul în care orbul *vede* adevărul celor petrecute în noaptea crimei de pe moşia Lagradora : „I se deschideau ochii... Vedea... Urmărea cu privirile lui juruite besnei, tot ce se întîmplase acolo, pe prund, în inima neagră a nopţii." Vedere a adevărului, zadarnică în fapt, căci Zahei este condamnat pentru crima pe care nu el o săvîrşise. În ocnă, el vede ceea ce e „dincolo de ochi şi de orice alte simţuri socotite de neînlocuit". Acest „dincolo de ochi" este în acelaşi timp, sensibilul lărgit printr-o fiziologie de compensaţie, dar şi suprasensibilul surprins doar printr-o experienţă vizionară.

6. MODALITATE REALIST—ALEGORICĂ

Acest dublu sens aparţine acelei modalităţi literare pe care o putem numi realist-alegorică şi care poate fi întîlnită în unele scrieri medievale (în mistere, miracole, în hagiografie). Cum a arătat Erich Auerbach, în *Mimesis,* încercînd să raporteze realismul romanului rus din secolul al XIX-lea la realismul romanului occidental din aceeaşi perioadă, cel dintîi i se pare mai apropiat de ceea ce numeşte el „vechiul realism creştin", mai exact de o reprezentare a realului pe care o întîlnim în

literatura Evului Mediu, şi care se bazează pe ideea patriarhală a demnităţii creaturale proprie fiecărui om. Pe acest mai vechi temei (care lipseşte din realismul romanului burghez modern) romanul rusesc utilizează din plin o categorie literară a *umilului*. Continuînd această observaţie a lui Erich Auerbach, trebuie să remarcăm o deosebire fundamentală între romanul picaresc occidental şi romanul vagabonzilor, al „pelerinilor", pe care-l întîlnim în literatura rusă. Aceasta din urmă nu cunoaşte picarescul, acea formulă romanescă prin care rătăcirile unui *homo viator* devin pretext pentru explorarea unor medii diverse. Alta este semnificaţia peregrinării în romanul rus. Unul din personajele prozei lui Gorki îşi începe astfel povestirea : „...şi am plecat într-o zi prin lume să cer mila oamenilor". Pelerinul lui Dostoievski (Makar), vagabonzii lui Gorki nu străbat tărîmuri sociale diverse mînaţi de curiozitate, sete de aventură, purtaţi de o neistovită disponibilitate existenţială, ci sînt căutătorii unor adevăruri milostiv-mîntuitoare, dorind lacrimi izbăvitoare, răscumpărări şi pocăinţe, şi, în ultimă instanţă, o *lămurire* în acel vechi sens al acestui cuvînt românesc care înseamnă purificare a unui corp prin acţiunea focului. O asemenea purgare urmăresc acei „vagabonzi melancolici şi cerşetori rituali" [5] pe care îi întîlnim în opera lui Gorki şi care sînt congenerii literari cei mai apropiaţi ai lui Zahei orbul.

Zahei îşi cerşeşte vederile vagabondînd „pe drumurile ţării" — cum spune titlul unui capitol din romanul lui Voiculescu. O ţară *veche*, a cărei geografie umană ţine de zonele adînci ale imaginarului voiculescian. Dacă în jurul orbului, la oraş, se adună roiul comediei umane, a pegrei de mahala, caricatura în noroi a societăţii „înalte" prin poreclele pe care le poartă membrii şi exploatatorii tagmei cerşetoreşti („Vlădica", „Epitropu", „Jachetă"), toată acea faună carnavalescă — Popa Gioarsă, Panteră, Ruţa, nora lui Paraipan şi ceilalţi din „groapa gunoaielor" —, în schimb la ţară, o umanitate mult mai umil-autentică îl înconjoară : „Bogdaprostele curgeau". Cîini, copii, orătanii, o gospodină „c-un ştiuc de mămăligă", o fată „cu o bucăţică de pită", o bătrînă „c-o poală de mălai". Şi tărîţe furate de copii din ladă, ori turtiţe de floarea-soarelui, ori mohor verde pentru măgar.

Firea participă la lucrările umile ale omului sau le rușinează printr-o sălbatecă măreție. Voiculescu e, în scurtele popasuri în natură din *Zahei orbul,* același sensual al mișcărilor animale, poetul care urmărește cu secretă voluptate foirea vietăților. Astfel, într-o succintă închipuire a Bărăganului (în buna tradiție care vine de la Odobescu), pustietatea spre „inima" căreia pătrunde orbul cu ai săi se animă o dată cu lăsarea serii : „Dihănii abia zărite porneau să se foiască din toate părțile. Se mișcau toate măruntaiele vii ale cîmpiei. Popîndăi ieșeau tip-tip din găuri și stau sculați în două labe. Șoareci și cîrtițe treceau încoace și încolo drumul alb de praf. Iepuri țușteau, gîngănii necunoscute veneau pînă la ei. Cărăbuși greoi, coropișnițe cu fălcile înarmate, greieri săritori." Toată această maree biologică este proiectată pe un fundal de culoare, amintind unele pînze ale lui Țuculescu : „Domol aburii serii intrau în marile boiangerii ale apusului..." ; sau : „Noaptea ploua ca o uriașă pajeră fumurie..." Peisajele lui Voiculescu — printre care aceste nocturne ale Bărăganului — sînt investite cu o aură magică. Ele vestesc puterile numinoase de dincolo de orizont : „Focuri tainice se aprindeau și se stingeau în fundul zărilor".

Cerșindu-și vederile, Zahei duce, așadar, o vreme, existența unui peregrin. Căutarea vană a „schitului Dervent", sperat loc al miracolului, îl poartă prin diverse alte locuri mai puțin sacre. Ca în itinerariile spirituale de tipul celebrului *Pilgrim's Progress* al lui Bunyan — *Călătorie a pelerinului din această lume spre aceea care va să vină* —, dar fără o atît de marcată alegorizare a situațiilor ca în această scriere, destinul lui Zahei, vagabond, cerșetor ritual, cuprinde și căderea în ispită, ispășirea, pierderea de sine în tenebre. Cu excepția ultimului capitol, de o tulburătoare ambiguitate, al micului roman, paginile cele mai tenebros-sulfuroase ale acestei cărți sînt cele alcătuind partea doua, „Ocna".

7. UN INOCENT ÎN INFERN

Ca și vagabondajul, ocna amintește atmosfera *Casei morților* sau a *Azilului de noapte,* orgia mizeriei și a abjecției din unele opere ale prozatorilor ruși, printre care desigur, Dosto-

ievski, dar şi Gorki. Coborîrea lui Zahei în ocnă — pedepsit pe nedrept după legile lumii pentru o crimă pe care n-o săvîrşise — este identică cu o coborîre în infern. Situată în centrul scrierii lui Voiculescu, „Ocna" continuă pelerinajul lui Zahei, rătăcirile sale, printr-o *nekya,* o coborîre pe tărîmul existenţei larvare, letale. Orbul este livrat în puterea altora. Un timp zace într-o inerţie asemenea celei cadaverice : „nu spunea, n-aştepta nimic". Universul subteran în jurul său este de o sumbră frumuseţe : „...bezna cu scînteieri de diamante, zidurile ca ale palatelor din basme, bolţile ameţitoare sub care se clătinau ca un candelabru, coborîtor, gurile cu răsuflet tot mai rece şi mai negru ale găurilor de galerii părăsite din pereţii găunoşiţi pe lîngă care alunecau sîmburii de lumină mişcători ca nişte licurici în fundul ce părea că urcă ca să le iasă în întîmpinare, toată spăimîntătoarea măreţie de negre catedrale scobite unele în altele şi unele peste altele cu năpraznice văzduhuri oarbe, închise în miezul muntelui..."

Dar mai infernal decît acest labirint subpămînean este spectacolul umanităţii de beznă care se scurge pe aceste galerii. Rudimentarul Zahei este un pur, un neatins, în mijlocul „bucuriilor întunericului", a împerecherilor unei „dragoste spurcate". Căci în ocnă, deşi coborît pe un alt tărîm, Zahei întîlneşte acelaşi bîlci al deşertăciunilor lumii.

Făpturile locului îşi găsesc suprema desfătare în mizera „splendoare" a nunţii între doi ocnaşi. Popa Turcă slujeşte mascarada unei cununii. Viaţa în ocnă are uneori o alură carnavalescă. După ce au mimat ritul, ocnaşii joacă, mimînd grotesc luxul şi luxuria marilor case într-o „parigorie de civilizaţie". Dar, după cum povestirea lui Voiculescu nu face decît aluzii la o transcendenţă benefică tot astfel infernul nu e reprezentat decît sub forma ambiguă a raporturilor umane descompuse şi totuşi păstrînd într-însele ceva „nestins omenesc". Căci dacă muncile, caznele ocnaşilor sînt atroce, dacă ei par să se fi dezbrăcat de tot ce e moral, dacă spectacolul pe care-l oferă unul dintre ei — un „îndrăcit" zbuciumîndu-se în spasmele unei crize de epilepsie, este subuman, există în schimb o pravilă a ocnei, iar un rest de demnitate umană e păstrată pînă şi în firile cele mai încrîncenate în rău. De pildă, Boeru care întruchipează ocna „în tot ce avea viu, dîrz şi

nestins omenesc în ea" şi care moare — simbolic — strivit în blocul cristalin de sare prin care trebuia să evadeze.

Ambivalenţele, dubla apetenţă — spre paradiziac şi infernal — este evidentă în existenţa lui Zahei. El are candorile acelui puşcăriaş din *Flori de mucigai* (*Candori*) care : „E smerit, bate metanii", fără să aibă însă păcatul de neiertat al aceluia. Face un legământ de puritate întru redobîndirea vederii şi — într-o scenă de o silnică splendoare — se închină într-o biserică sacrilegă din ocnă, în realitate tractirul la care închipuirea desfrînată a ocnaşilor a lucrat generaţii de-a rîndul. „Prosternarea orbului la picioarele scîrnavelor plăsmuiri..." este o imagine ce purcede din zonele profunde ale imaginaţiei voiculesciene, cărora le aparţine strania cununie a celor de sus cu cele de jos, din povestiri ca *Schimnicul, Ispitele părintelui Evtichie* etc.

Din aceleaşi zone derivă ultimul capitol (aşa numita „parte a patra", de aproximativ douăzeci de pagini, disproporţionată faţă de prima de o sută douăzeci şi de a doua de aproape o sută) a romanului *Zahei orbul,* capitol care se pare că a fost scris înaintea celorlalte [6]. Dar nu numai genetic ocupă el locul exordiului, deşi a ajuns în economia cărţii lui Voiculescu, să joace un rol conclusiv.

8. CUPLUL PARABOLIC

Capitolul acesta, cu titlul „În satul Cervoiului", închipuie experienţa ultimă, liminară a orbului Zahei, iluminarea şi prăbuşirea sa în întuneric, ajungerea „pe pragul minunii" şi amînarea la un infinit pe care viaţa umană nu-l poate cuprinde a acestei minuni. Straniu capitol în care sacrul şi sacrilegiul se ating, în care revelaţia se preschimbă brusc în blasfemie şi moartea curmă avînturile omului gata să-şi întreacă umbra.

Literar, povestirea „În satul Cervoiului" reprezintă o naraţiune de tipul „întoarcerii la începuturi", într-un timp arhaic. Îl părăsim parcă pe Zahei pentru a reveni într-un spaţiu şi un timp surprinse pe graniţa dintre anistoric şi istorie. „Cervoiul zăcuse amar de vreme departe de lume..." Apoi, iată-l intrînd în rînd cu veacul. Dar părăsind vechea vatră o uită

dimpreună cu biserica pe care o năpădeşte şi o ruinează firea. Reprezentant al istoriei unor ani revoluţi, popa Fulga, gospodăreşte comuna bîntuit de o triplă concupiscenţă, de trei patimi capitale : setea de avere, femei şi dragoste de cai. Acest popă, atunci cînd lovit de năpasta unei paralizări se va lepăda de deşertăciunile lumeşti, va alcătui împreună cu Zahei un cuplu parabolic, al ologului cu orbul. Şi unul şi altul aşteaptă o minune. Amîndoi trăiesc în *aşteptare,* realizînd condiţia omului suspendat într-un vid al existenţei, uniţi prin legăturile neputinţei. Ei sînt şi rămîn *pe prag.* Astfel îl aduce preotul rugîndu-se cu mîna pe capul orbului „pînă la pragul vederii", pentru ca iarăşi şi iarăşi să-l scape îndărăt în „beznele orbeniei". Astfel descoperă ei putinţa de a vedea şi a umbla fiecare cu ochii şi picioarele celuilalt.

Ologul în cîrca orbului : o imagine alegorică desigur. Alegoria vrea să propună chipul esenţial — ritualizat prin numeroase straturi care s-au depus, care rămîn sub o formă internaluzivă — al condiţiei umane. Conform tradiţiei augustiniene, omul este înainte de toate *Bolnavul.* Dar, totodată, mizeria omului este temeiul măreţiei lui. Alegoria voiculesciană are, deci, rostul expresiei care figurează o esenţială propensiune umană : tentativa ontologică a transcenderii, a depăşirii de sine. Alegoria aceasta se organizează în peripeţia finală a cuplului orb-olog, ca o parabolă. Făptura dublă are o sorginte evidentă în pildele evanghelice. Dar dacă acestea au un dublu sens în adîncime — unul exoteric pentru profani, altul ezoteric pentru iniţiaţi —, parabola lui Voiculescu prezintă echivocul, polisemia parabolelor moderne, acela, de pildă, al cuplurilor lui Samuel Beckett.

Aceasta îndeosebi în drumul şi în căderea finală a cuplului pentru care povestitorul alege uneltele cele mai rafinate ale artei sale narative. Sîntem, de astă dată, în plină istorie hagiografică. În plină aşteptare a unei epifanii a sacrului. În vechile povestiri hagiografice, amănuntele cele mai triviale, mai telurice, se transfigurează prin apariţia unei lumini suprafireşti. Şi în naraţiunea sa, Voiculescu acumulează datele elementar-pămîntene. Însăşi materia în care lucrează este aceea apropiată de straturile *neaoşe* ale unei ţări vechi. La nivelul cuvîntului,

vocabularul pe care-l foloseşte (ca şi în alte texte ale sale şi în cîteva capitole din *Zahei orbul*) este cel arhaic sau cel puţin legat de lucrurile străvechi ale naturii şi ale aşezării omeneşti. Iată cîteva din aceste vocabule : Cervoiul este „pitit într-o hobaie..." ; spre bisericuţa veche trebuie să treci „printre rîpile năpădite vara de tihării..." ; o „mangă grozavă mîncată de ape" tăinuieşte crăpătura pe unde se pătrunde în albia unei văi. În sfîrşit „sihla" lăsată în voia ei tăinuieşte (ca în alte asemenea locuri predilecte ale spaţiului imaginar voiculescian) o întreagă lume a jivinelor. Căci sălbăticia originară a locurilor virgine, cu întunericul lor de matrice, în care mişunul vietăţilor închipuie un fel de paradis originar al zilelor dintîi ale Creaţiei dinainte de apariţia omului, tinde să se reformeze ori de cîte ori omul se retrage. Într-un asemenea desiş pătrunde cuplul zoomorf : Popa (pe vremuri iubitor de cai pînă la a-i fura şi a preschimba biserica părăsită în taina armăsarilor furaţi) se-ntoarce într-însa împreună cu Zahei sub o formă amintind centaurii. Zahei se întreabă, de altfel, în inocenţa sa, dacă împreună cu popa nu alcătuiesc „fiara cea cu două capete a apocalipsului". Poteca civilizaţiei e ruptă de viituri cînd se intră în această sălbăticie. „Mai sus, năclăit de dudae, făgaşul se-ncurca în alunecuşuri, se ascundea în izvoare nescurse, se-nfunda în bahne de trestie unde mişunau jivine, şerpi de apă cu urechi solzite, salamăndriţe negre pătate cu galben, broaşte ţestoase, şopîrle agere şi guşteri auriţi. Aici puiau vulpile şi lupii îndrăgiseră meleagurile, semănate cu grămăjoare de oase albe, rămăşiţe din ospeţele lor. Oamenii nu mai aveau nici un interes să străbată sihla lăsată în voia ei şi copiii cu vitele se fereau."

Dar spre deosebire de naraţiunile hagiografice în care pustietatea, lăcaşul sacru ca ţintă a unui pelerinaj, ca şi toată materializarea mizeriei umane atrage o revelare a numinosului, aici, în povestirea modernului hagiograf nici o lumină de deasupra firii nu străbate prin beznă. Orbul nu-şi recapătă vederea deşi o adulmecă prin preajma sa. El îi spune popii : „...adulmec cum adulmecă copoiul urmele vînatului. E şi asta un soi de vedere. Mă slujesc nu cu privirea, ci de un fel de miros ascuns al ochilor. Urmez izul luminos rămas pe urma ochilor Sfinţiei tale, care aleargă înaintea picioarelor mele." Înţelegem că, în

economia naraţiunilor lui Voiculescu, numinosul nu apare *de dincolo,* ci din sînul intim, din inima însăşi a firii. Transfigurarea orbului Zahei nu se petrece printr-o intervenţie a unor forţe transcendente, ci prin contactul cu elementul naturii. „Lumina, miresmele, adierile calde, scorneau în el fără încetare, ca într-o humă din care să încolţească vechile seminţe." Cel care ieşise din ocnă ca un cadavru viu : cu „osemintele instinctelor", cu „scheletul firii lui sălbatice", învie. „Vechiul păgîn" se astîmpără în el, şi amara cuminţenie a orbeniei prinde putere într-însul. Forţa bezmetică din el se spiritualizează. Lumina nu revine dar e bănuită.

Pentru ca orbenia ochilor să devină mai adîncă în acea sumbră apoteoză răsturnată, inversă, cu care se încheie romanul. De o extremă ambiguitate, scena este tenebros-luminoasă. În întreg ritualul, în febrilitatea gesturilor preotului care slujeşte botezul unui copil pe moarte, în apariţia şarpelui ce-şi pretinde tainul de lapte dătător de viaţă, ca şi în risipirea potirului se proiectează un mister cu arhaice semnificaţii, în care sacrul şi sacrilegiul sînt împletite. Moartea preotului părăsit de puteri şi încremenirea „într-o metanie năruită" a orbului Zahei, fac şi ele parte din acest mister al vieţii şi morţii, al mîntuirii şi pierzaniei care constituie în fond axa însăşi, subiacentă, a romanului. Scandalul înlocuieşte minunea aşteptată. Dumnezeu este *Deus absconditus,* este radical *ascuns.* Spre deosebire de purificarea şi justificarea finală din *Der Erwählte,* romanul lui Thomas Mann, scris aproximativ în acelaşi timp cu *Zahei orbul,* naraţiunea hagiografică a lui V. Voiculescu exclude intervenţia divină, preferînd să coboare în uman, adînc, mult dincolo de straturile etice (ale păcatului şi justificării), spre substraturile arhaic-misterioase ale unor bezne şi lumini originare. Căci povestirea lui Zahei orbul ce bîjbîie pe cărările vederii şi vedeniei, este, în cele din urmă, o parabolă a luminii ce se ascunde şi apare, ca şi a omului în căutarea ei.

POST—SCRIPTUM URMUZIAN

1. ACEDIA

Aş vrea să dau un nume suferinţei care l-a împins pe Urmuz în nefiinţă. Cred că nu e denumire mai potrivită pentru acea scofîlcire a lumii din jurul său, pentru decolorarea ei în ochii săi, pentru marea secetă pe care o simţea în sinea lui, pentru devalorizarea tuturor celor ce fuseseră odinioară preţioase inimii sale, decît acel cuvînt prin care medievalii desemnau o ciudată boală a cugetului şi simţirii : *acedia*. Artistul din el, mai sensibil chiar decît omul (dacă o asemenea sciziune este cu putinţă), a simţit înaintea acestuia, că semnificaţiile se pot pierde, că totul se poate goli. Ca şi în unele tablouri ale lui Hieronymus Bosch în care obiectele şi făpturile îngrămădite sînt toate scobite, golite, găurite, tot astfel reprezentările lui Urmuz trădează vidul lăuntric, teribila golire de sens şi valoare. Golul îi fascinează — se pare — pe unii sinucigaşi, vidul absoarbe. Urmuz şi-a avut şi el, alături, ca şi Pascal, prăpastia sa. Artistul a găsit un antidot răului : fixarea lui în cuvinte. Omul n-a găsit nici măcar un paleativ : s-a aruncat în gol.

Omul supus, Dem. Demetrescu-Buzău, a trăit, ca artist, o existenţă secretă, *per oposiciòn* [1]. Este, ştim, o rebeliune, o fraudă, în *paginile* sale *bizare*. O revoltă împotriva vieţii comune, a banalităţii ei, a cotidianului, a celor ferm statuate, a ordinii factice. Dar, totodată — ca şi Kafka — Urmuz vădeşte atenţia scrupuloasă îndreptată asupra obiectelor banale, observarea lucrurilor pe care ajungem să nu le mai observăm de obişnuite ce sînt. Nu se crampona el tocmai de ceea ce era mai ferm în mărunta lume din jurul său pentru a se salva

de vidul care se căsca în el ? Cu cîteva luni înainte de a-şi lua viaţa, Mitică îi scria de la Budaki mamei sale, Eliza Doctor Ionescu-Buzău : „Te rog nu te nelinişti de mine. Ştiu foarte bine să mă păzesc de tot ce trebuie.“ Grijă mare la toate măruntele amănunte ale vieţii de toate zilele, atenţie la cald, la rece, la cele ale integrităţii corporale. Răul era însă prezent, deşi nevăzut. El nu putea fi conjurat prin rebeliunea împotriva banalităţii cotidiene. Doar trăirea însăşi în cotidian era un sprijin — fragil, desigur — împotriva golirii de sens şi de preţ.

Acedia prezintă, printre alte simptome, o exagerată aprehensiune de toţi şi de toate. Arghezi istorisea despre faptul că pe Urmuz „groaza de a nu se auzi la Casaţie că scrie şi că scrie şi altceva decît considerente şi sentinţe, l-a urmărit cu o tenacitate extravagantă“. Dar aprehensiunile din pricina poziţiei „de la Casaţie“ nu erau singurele. Urmuz era un anxios, terori inexplicabile îl bîntuiau. Iar epicentrul aprehensiunilor, anxietăţilor şi terorilor era marele gol, acel „nu mai are nici un rost“, acea scurgere şi retragere a oricărui mobil, a oricărei finalităţi posibile. Nu o prea violentă pasiune ci nici o pasiune, nu o ferventă credinţă ci nici o credinţă, acestea ucid. Apatia, agnosticismul, abulia, gravul plictis ţin de diagnosticul acediei.

Ar fi vrut să facă muzică, să scrie literatură, să trăiască o iubire împlinită, să meargă la Constantinopol, să studieze, şi se mulţumea să stea în fundul sălii, la Ateneu, să petreacă o vară la Budaki, să scrie la infinit variante la aceleaşi cîteva texte, să repete, în mici accese de deboşă verbală, glume avînd acelaşi mecanism umoristic. Dar mai ales repetiţia, vădind parcă o obsesie maniacală, a aceloraşi fraze (el care îşi bătea joc de mecanica stereotopiei !), îl face pe Urmuz să semene cu eroii săi care repetă mereu aproape aceleaşi gesturi. Sterilitate evidentă a celui atins de acedie.

2. STERILITATEA ŞI OPERA COMPRIMATĂ

Repetiţia în vorbă, în gesturi, în figuri, a *omului mecanomorf* din *Pagini bizare* este, însă, o urmare a secătuirii, a reducerii organicului la mecanic. Într-un vechi film de groază, un automat închis într-o armură repeta cuvîntul „bizar, bizar“...

Acele „*Bizaries*" ale manieriştilor post-renascentişti ca şi „bizarul" din povestirile lui Poe erau şi ele corelate cu o anume viziune mecanicistă a lumii. Universul imaginar al lui Urmuz e plin de roboţi detracaţi avînd forma omului. Căci, atunci cînd valorile pier, firea însăşi e supusă corupţiei, şi nu unei descompuneri organice, ci unei sterilizante degradări în anorganic. Mecanismul — ca o născocire umană — poate fi o auxiliară a vieţii, dar numai atunci cînd primatul este al acesteia din urmă. Cînd rămîne singură, devine o adversară a vieţii.

Sterilitatea determină o închircire a formelor. Există, incontestabil, un univers fictiv urmuzian. Acesta e caracterizat, însă, prin comprimare. Textele însăşi ale grefierului-scriitor sînt *opere comprimate*. Elaborate, prelucrate, repetate, recreate, ele au într-însele (şi nu numai prin dimensiuni) ceva de pilulă. Mici poeme eroi-comice într-o privinţă, scurte biografii fantastice într-alta, ele rezultă dintr-o comprimare interioară sau, cel puţin, denotă o asemenea comprimare posibilă. Dar dacă este incert a deduce această comprimare din reprimările externe ori din depresiunile interne pe care le-a suferit omul, are mai multe şanse de certitudine o analiză stilistică a comprimării expresiei estetice. Aceasta nu derivă neapărat din scrupulele unei conştiinţe artistice prea exigente, ori din îndoielile ei asupra valabilităţii genului (ca şi în cazul lui Kafka). De fapt, textele urmuziene, chiar şi atunci cînd autorul lor le numeşte „roman în patru părţi" (cum e subtitlul la *Pîlnia şi Stamate*) nu sînt altceva decît nişte poeme în proză sau nişte *comprimate parodice* ale unor mai vaste, mai nobile specii literare : romane, poeme eroice, epopei, tragedii etc.

Structura acestor comprimate poetice este riguroasă. Ea repetă geometria interioară a unor specii tradiţionale. Astfel, „romanul în patru părţi", *Pîlnia şi Stamate* este alcătuit din : I — Descrierea „balzaciană" a unui apartament burghez. Apariţia familiei Stamate ; II — descrierea familiei Stamate : caractere, raporturi ; III — drama lui Stamate : seducerea şi căderea lui ; IV — conflictul final, deznodămînt. *Ismaïl* şi *Turnavitu* are o geometrie foarte simplă : I — Descrierea lui Ismaïl ; II — descrierea lui Turnavitu ; III — raporturi între cei doi ; IV — dramă şi corolare. Astfel, cele mai multe texte

fiind construite pe o opoziţie într-un cuplu, ele urmează o schemă în care descrierile sînt juxtapuse, fiind urmate de inevitabilul conflict, de drama cu preambulul, desfăşurarea şi încheierea ei. Urmînd oarecum schemele clasice ale unui manual de retorică şi poetică elementară privind părţile discursului, textele lui Urmuz se supun unei mecanici cuminţi, cu toată necuminţenia lor funciară. Piesa *Gayk* este alcătuită din : I — Descrierea lui Gayk ; II — activitatea aceluiaşi ; III — raporturi dintre Gayk şi nepoata adoptată de el ; IV — conflictul dintre ei ; V — stingerea conflictului. *Cotadi şi Dragomir,* deşi mai substanţială, e compusă, la fel, din prezentarea unuia şi a altuia din proepinenţi, precum şi dintr-un epilog. Textele care n-au decît un personaj par structural mai complexe. De pildă, *Plecarea în străinătate* are următoarea schemă : I — Tentativă de plecare ; II — eşecul tentativei ; III — hotărîri cvasi-finale ; IV — din nou plecare ; V — al doilea eşec ; VI — epilog ; VII — morală.

3. SCENOGRAFIE PARODICĂ

Ca unul care, în prima sa tinereţe, a trebuit să se retragă de la Facultatea de medicină căci nu putea să suporte disecţia, Urmuz nu practică analiza care presupune descompunerea unui corp viu. Dimpotrivă, el parodiază uneori spiritul analitic desfăcîndu-şi în bucăţi făpturile sale sau descriindu-le unele piese constitutive. Nici o urmă, însă, de *analiză psihologică* în textele urmuziene, de parcă autorul lor ar fi urmat îndemnul lui Kafka : „Pentru ultima oară, psihologie !“ Îl interesează nu ceea ce se petrece *în* personajele acestea, ci *cu* ele, ca într-un spectacol grotesc, de marionete. Spectaculosul este dominanta acestui mic univers fictiv amintind un soi de Muzeu Grevin al păpuşilor de ceară în mişcare. Urmuz excelează în invenţiile spectaculoase şi Ismaïl jucînd, în rochie de gală, agăţat de grinzi, într-o zi de sărbătoare, nu este decît una din creaturile sale „teatrale“. Dar toate participă la un spectacol

pentru care autorul lor se îngrijeşte de o prealabilă, uneori minuţioasă, descriere scenografică.

Desigur, nu-l vom lăuda pe Urmuz pentru spiritul său de observaţie. Viziunea sa este prismatică. Ochii săi cu faţete multiple, măresc, micşorează, depărtează, apropie, şi, mai ales, deformează. Făpturile sale apar, ca „la oglinzi", modificate. Căci chiar dacă afectează uneori (ca în preambulul la *Pîlnia şi Stamate*) „normalitatea" unei descrieri în conformitate cu preceptele balzaciene, el sparge necontenit (îndeosebi în portrete) schema realistă. Schema e neîncetat refăcută, pentru a fi apoi, din nou, violentată. Orice aserţiune este întovărăşită de o desminţire ironic-umoristică a ei. De obicei, elementul care desminte este el însuşi un element concret, aparţinînd la rîndul său unei alte serii a lumii fenomenale. De pildă : „Ismaïl este compus din ochi, favoriţi şi... rochie". Nasul tatălui său, „un bătrîn simpatic" este „tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele." Ismaïl mănîncă... doar viezuri ; Ismail iubeşte... viezuri ; Ismaïl se îmbracă de gală... dar pentru a se agăţa de o grindă etc.

Deformarea urmează anumite obsesii urmuziene. Cea mai evidentă, în acest sens, este apetenţa spre abstracţie, spre geometrism. Formele geometrice regulate îl atrag pe Urmuz. Cele „şapte emisfere" din *Pîlnia şi Stamate* ca şi pereţii interiorului turcesc „măsuraţi cu compasul" ca şi forma „aproape eliptică" a lui Stamate sînt doar cîteva exemple. Vîrfuri ascuţite, arcuri, elipse dau făpturilor acestea aerul unor bizare corpuri geometrice.

Aceste corpuri umplu spaţiul ficţiunilor lui Urmuz. *Spaţiu tixit,* în care par să nu existe interstiţii şi dacă uneori apar, sînt umplute în grabă. Tot astfel, timpul lui Urmuz este *plin.* Eroii săi sînt veşnic „ocupaţi". Cel din *Plecarea în străinătate,* „fără a mai pierde timpul" trece la acţiune. Apoi : „nu mai avea nici un moment de pierdut". Toate textele lui Urmuz sînt scrise, dealtfel, la prezent. Istorisirea nu se referă niciodată la un trecut sau la un viitor. Prezent sempitern, timpul *plin* al acestor ficţiuni ajunge să semnifice exact contrariul timpului : intemporalul.

4. AB-NORMĂ UMANĂ

Observăm uneori o corupere a timpului, o cădere într-o temporalitate degradată. Escamotarea dimensiunilor temporale explică întrucîtva lipsa unor motivaţii în comportamentul personajelor. După cum acestea n-au trecut, nici viitor, ci vieţuiesc într-un fel de prezent continuu, tot astfel acţiunile lor n-au mobiluri sau finalităţi. De aici incongruenţa lor, deşi aceste personaje au o foarte fermă „logică" a lor, mai exact un fel de carapace din care nu pot ieşi. Bineînţeles, aceşti „eroi" nu sînt oglinzi ale omenirii comune, după cum nu putem vedea în ei nici făpturi de excepţie. Nu ne putem identifica cu ei decît, eventual, sub raportul oglinzilor deformante. *Norma* umană este tulburată în ei. Anormalul, haoticul ia chip. Dar chipul înseamnă ordine. Tulburătoare în imaginile urmuziene este tocmai unirea dezordinii cu ordinea. Am putea să desenăm un fel de schiţă a unui portret moral al „eroului" urmuzian (ca şi al lui K. din textele lui Kafka, al „eroilor" lui Beckett etc.). „Omul" lui Urmuz e un visător, un contemplativ dar avînd spirit întreprinzător, vădind o anumită propensiune spre activitatea mecanică ; e un erotic obsedat, dar pur, deşi avînd apetenţa impurităţii ; atent la micul cîştig, mereu în legătură cu diverse obiecte concrete, cu o lume a ustensilelor ; e nostalgicul unei alte lumi, unei alte vieţi.

Deşi nu teoretizează — asemenea lui Pirandello — mitul artistic al personajelor care cer audienţa creatorului, care i se impun acestuia, Urmuz pare să aibă de fapt asemenea personaje. Fiecare din aceste făpturi îşi are micul său univers autarhic, fără ferestre înafară, ca monadele lui Leibniz. Aceşti homunculi fictivi nu comunică între ei (în afara partenerului de cuplu), nu există o relaţie posibilă între Stamate, Ismaïl, Gayk şi Fuchs. Fiecare e *homo per se*. O lume extraumană precum ar fi — după André Breton — aceea a lui Kafka ? Nu, desigur. Eroii lui Urmuz şi-au pierdut îndeobşte chipul uman. Dar marioneta, automatul, omul mecanomorf sau omul-pasăre, ca şi omul subteran care aparţin acestei mitologii noi sînt, totuşi, hominizi. Ei nu ajung niciodată la stadiul infrauman al lui Gregor Samsa — insecta din *Metamorfoza* lui Kafka — ori la acela al făpturii-ghem din parabola *Odradek*

a aceluiaşi. Publicînd o traducere a acestui text, Saşa Pană îi adaugă o notă : „E profundă înrudirea Kafka-Urmuz : amîndoi prestidigitatori ai paralogicului, ai antifrazei, ai umorului straniu..." Scrierile lor s-ar subsuma acelei categorii literare care ar presupune, drept epigraf, fraza lui Georg Christoph Lichtenberg : „Un cuţit fără lamă, căruia îi lipseşte mînerul" [2]. Cu alte cuvinte personajele lui Urmuz, cu incongruenţele, cu ambiguităţile lor s-ar asemăna cu acele făpturi din basmele populare, dintre care cea mai cunoscută este „jumătate-om-călare-pe-jumătate-iepure-şchiop". Dar, repet, ele nu-şi pierd niciodată întru totul caracterul uman. Pînă şi animalele care abundă în aceste texte, denotînd o adevărată obsesie zoologică, sînt antropomorfe : raţele din *Plecarea în străinătate* sînt sentimentale şi generoase.

5. PARALOGISMUL CA VALOARE ESTETICĂ

Om-animal, om-mecanism, Urmuz creează, cum ştim, asemenea monştri ambigui. Auhtoflagelare a gîndului ? Un anume dispreţ pentru logica curentă poate fi depistat cu uşurinţă în aceste scrieri. Niciodată, însă, paralogismele acestea nu se constituie într-un protest, într-o revoltă manifestată împotriva logicii. Nu credem că Urmuz ar fi putut scrie cuvintele violente ale lui Gottfried Benn, din perioada expresionistă : *„Das Gehirn ist ein Irrweg... Ich speie auf das Denkzentrum."* Avangardiştii care descifrau în textele urmuziene un „apel de întoarcere spre gîndire şi creare paralogică" (Lucian Boz), cei care, asemenea lui Geo Bogza, aveau convingerea „că broderia paralogică în care Urmuz şi-a îmbrăcat stilul şi substanţa povestirilor, nu este jocul facil al unei minţi fanteziste, ci rezultatul unei experienţe de scrîşnete..." aveau dreptate doar în măsura în care ei descifrau *propriul* lor apel în opera precursorului. Tot astfel, cu toate că cunoaştem unele lecturi ale lui Urmuz din domeniul parapsihologiei, antroposofiei, ocultismului, nu putem atribui unor influenţe din acest domeniu caracterul viziunii lui Urmuz.

Această viziune nu este a unui *„clairvoyant"* ale cărui simţuri deformează grotesc peisajul. Toate paralogismele, deformările, ambiguităţile, toţi monştrii din prozele lui Urmuz, au o „natură" primordial estetică.

Şi poate valoarea supremă a esteticii urmuziene este *surprinzătorul. Paginile bizare* sînt proza unui om care caută necontenit efecte de surpriză. Oricît ar fi de scurte, oricît ar fi de ordonat structurate, paginile acestea sînt pline de cotituri neprevăzute, de efecte şi poante. A găsi şi oferi neaşteptatul, iată preocuparea de fiecare clipă a lui Urmuz. De aici, în naraţiunile sale deloc liniare, mersul continuu în zig-zag, folosirea unui procedeu pe care-l putem numi al *devierii.* Ca şi acarul care deviază printr-o simplă mutare a acului un tren pe o altă linie, tot astfel naratorul face să devieze necontenit linia discursului în cele mai aberante direcţii. Tipică rămîne descrierea apartamentului familiei Stamate, cu mobilele obişnuite ale burgheziei, toate deviate prin determinări absurde : masa e „bazată pe calcule şi probabilităţi", vasul „conţine esenţa eternă a lucrului în sine". Cazuri ceva mai complexe sînt cele în care o acţiune, urmînd, ca un corolar, alteia, este radical diferită de prima, neavînd cu ea decît o legătură strict gramaticală. De obicei termenul aberant sau expresia a doua — deviată — conţin o absurditate. De ex. : „Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel... să fie numit ventilator de Stat". Sau : „Primul schimb de prizonieri îl făcură... la casa Teatrului de operaţiuni obţinînd pentru el preţuri modeste" (punctele de suspensie ne aparţin). Devieri surprinzătoare sînt introduse fie prin intermediul unui cuvînt sau al unei expresii, fie prin simpla deplasare a discursului de pe un plan pe altul („Sentimentul puternic şi neînvins de tată [*plan psihic*] îl trase însă înapoi la ţărm" [*acţiune fizică*]).

Surpriza estetică e provocată printr-o artă a juxtapunerii arbitrare, insolite, a elementelor discursului. Proza lui Urmuz este un discurs heteroclit prin necontenita deviere a membrelor Semnificaţiile supuse acestor devieri ciocnindu-se între ele se anulează reciproc, se reduc la absurd.

6. ABSURDUL, ABSENȚA TRAGICULUI ȘI A REVOLTEI

Avangarda a observat de mult prezența absurdului în literatura acestui precursor. Geo Bogza exclama în limbajul patetic al momentului : „Tu însuți Dumnezeu al unei lumi mult mai absurde celei din care făceai parte, ți-ai lăsat creaturile să rătăcească în beznă". În existența omului Urmuz (despre care intimii spuneau că „totul i se părea dureros de absurd, ridicol de inutil") experiența absurdului nu este cîtuși de puțin aceea a lui Sisif, cel promovat de Camus drept figură simbolică a unui sentiment absurd al existenței. Dacă totul i se pare fără rost e pentru că el însuși se consideră de prisos. Experiența sa (și ne referim la acea experiență care transpare în scrierile sale) este congeneră, deși în cadrele unui alt veac, cu aceea a *oamenilor de prisos* ai literaturii ruse din secolul trecut. Absurdul, pentru el, este o rezultantă a trăirii vidului valoriç. Fire înclinată spre absolutizări, el consideră că nimic nu mai are rost dacă nimic nu are o valoare absolută.

Într-o operă în care absurdul e dominant, tragicul n-are ce căuta. Tragicul autentic apare numai acolo unde valorile își au prețul lor absolut. Și, totuși, există o tragedie barbară a făpturilor, sau, mai exact, a antieroilor urmuzieni. Aceasta este de natura tragicului antieroilor : Don Quijote, Charlot, personaje beckettiene etc. Eșecul, catastrofa acestora este în egală măsură tragică și grotescă. Ca și Don Quijote înălțat la cer și trîntit la pămînt de aripile morii de vînt, tot astfel făpturile lui Urmuz, se înalță într-o pseudo-transcendență goală și cad într-o cvasi-moarte, în starea letargică a cadavrului-viu.

După cum tragicul este doar mimat în *Pagini bizare*, absența unor valori absolute făcîndu-l imposibil, tot astfel nu există în această operă o revoltă propriu-zisă. Avangarda și-a proiectat într-însa propria sa revoltă. Pe frontispiciul ediției princeps *(unu,* 1930), scria : „...pentru o nouă neliniștire a propriei noastre existențe, grupul «unu» adună aceste cîteva ciudate pagini de revoltă plecîndu-le dinaintea singurului privilegiu care a încheiat viața lui Urmuz ca o fereastră". Avangardiștii depistaseră cu finețe virtuțile neliniștitoare ale litera-

turii urmuziene de care burghezimea cafenelei se mulţumea să rîdă ca de o inofensivă şotie. Dar dacă în ceea ce e tulburător, neliniştitor, în aceste texte, cei de la *unu* credeau că întrevăd o revoltă, aceasta era mai curînd propria lor revoltă decît a lui Urmuz. André Breton descoperise în Rimbaud şi Lautréamont nu numai precursorii avangardei suprarealiste, ci spiritele care-i tutelau revolta. Dar Urmuz nu este un revoltat asemenea lui Rimbaud şi Lautréamont. De asemenea, sinuciderea sa este forţat interpretată ca un gest de revoltă similar cu acela al lui Vaché (cel puţin în interpretarea aceluiaşi Breton).

Există, desigur, cum ştim, o prezenţă continuă a violenţei în scrierile lui Urmuz. Dar grefierul absurdului nu dă urmare unei voinţe de revoltă, ci unui apetit al distrugerii în care recunoaştem plăcerea copilărească a descompunerii, a stricării jucăriilor. Urmuz se adresa unor copii sau, mai exact, unui spirit al copilăriei latent chiar şi în cei mari [3]. Dacă el însuşi proiectează atîtea imagini ale violenţei, dacă îşi distruge cu o atît de vădită plăcere maşinăriile, aceasta nu este revolta concertată a adultului, nici violenţa *à outrance* a acestuia, ci sadismul infantil, propensiunea copilărească spre brutala dezmembrare a vietăţilor şi obiectelor. Nu mai puţin copilărească este o anumită apetenţă spre grotesc, spre afublarea făpturilor cu accesorii neconvenabile. Copiii pun, cu mult sîrg, mustăţi, portretelor celebre de prin cărţi. Tot astfel, Dali, decorînd chipul Giocondei cu o stufoasă pereche de mustăţi. Tot astfel, Urmuz, adăugînd apendice caraghioase făpturilor din prozele sale. Infantilă este, de asemenea, plăcerea de a stîlci vorbele, de a poci numele, de a te juca cu cuvintele. Urmuz îşi permite asemenea pseudo-revolte împotriva verbului. Căci, încă o dată, ca şi tragicul, care în opera sa nu-şi poate avea locul căci nu există vreo recunoaştere a unei puteri absolute cu care s-ar confrunta omul, tot astfel revolta nu poate să-şi desfăşoare intransigenţele căci nu există o cauză în numele căreia să se exercite. Şi atunci, catastrofele din aceste ficţiuni nu sînt decît false catastrofe, chiar moartea nu e de obicei decît o pseudo-moarte, starea letargică a cadavrului viu, iar răzvrătirea nu ajunge decît pînă la nivelul mediu al satirei sau la acela al fraudelor copilăreşti şi al nu mai puţin infantilelor violenţe

dezagregatoare. Pseudo-revoltă a celor puri, jocuri brutale ale nevinovaţilor.

Şi totuşi, *Paginile bizare* nu sînt jocuri inocente. Ele tulbură, neliniştesc în aceeaşi măsură în care stîrnesc rîsul. Ambiguitate a spectacolului : oribilul şi rizibilul se întîlnesc. Ceea ce trebuie să liniştească, stîrneşte anxietatea. Tipică în acest sens, chiar explicită, este acţiunea „liniştitoare" a personajului din *Plecarea în străinătate*. Iată ce face el spre a linişti mulţimea : „El însuşi ca să poată linişti mulţimea, care începuse să cîrtească, îşi ciunti trei degete de la mîna stîngă". Automutilarea ca acţiune calmantă este cel puţin paradoxală. Imaginea tulbură prin ambiguitatea ei. Dar aproape toate făpturile urmuziene pretind să terorizeze prin gesturi a căror incongruitate ezită între grotesc şi groaznic. Cotadi care îşi terorizează clienţii prin lovituri puternice pe care le dă în duşumea „cu muchea unui capac de pian pe care îl are înşurubat la spate deasupra feselor" ca şi acolitul său Dragomir, care îşi lungeşte gîtul în modul oribil pe care-l ştim, vor să inspire groaza şi inspiră rîsul. Oribilul nu este dizolvat sau degajat întru totul prin rîs. Chiar rîsul acesta nu este un exorcism pentru demonia subiacentă a reprezentărilor. Însăşi tulburarea expresiilor, ambiguitatea lor, amestecul incongruent al categoriilor literare provoacă neliniştea. Cînd bufoneria devine teribilă (belicosul Gayk dormind cu mitraliera sub pernă) ea nu reprezintă doar tulburarea unor afecte, ci a unor scheme ale cunoaşterii. În fond, neliniştea, anxietatea, dar şi rîsul eliberator, comicul textelor urmuziene este provocat de o insidioasă perturbare a categoriilor cunoaşterii. Raţiunea noastră mai degrabă decît emotivitatea noastră este afectată. În acest sens, şi numai în acesta, ceea ce s-a numit revolta lui Urmuz, are un sens. Ea este o revoltă împotriva schemelor mintale prestabilite ca şi, mai ales, împotriva structurilor lingvistice osificate.

Monştrii lui Urmuz, proiecţiile unei imaginaţii provocate şi provocatoare, sînt şi ei derivatele unei asemenea răzvrătiri împotriva mentalităţii rezonabile, a unei raţionalităţi medii. Am amintit, în legătură cu Urmuz, fraza lui Goya privind monştrii care se nasc din somnul raţiunii. Dar nu numai somnul, ci şi agresiunea împotriva raţiunii naşte monştri. Acuplarea elementelor împotriva firii, metamorfoza imposibilă, diformarea cari-

caturală sînt modalităţi estetice, semnificaţia lor nefiind doar estetică.

Caricaturistul este uneori un satiric urmărind o descalificare social-politică a celui portretizat : Urmuz se complace în degradarea formelor pe linia cunoaşterii umanului. Cum să recunoşti în făpturile acestea estropiate, în formele acestea bizare, geometrice, în compuşii aceştia terifianţi, cea mai „nobilă" făptură ? Confuzia elementelor prin care procedează în mod obişnuit imaginaţia lui Urmuz este expresia dezordinei cosmice. Or, raţiunea umană este prin excelenţă paznicul ordinii cosmice. Dacă există o subversiune în imaginarea urmuziană a monstruosului, aceasta vizează raţiunea, fireşte nu pe aceea abstractă a filosofilor, ci pe aceea a gîndirii logice comune.

7. SUBVERSIUNE IRONICĂ

O asemenea subversiune recunoaştem şi în utilizarea continuă a ironiei din *Pagini bizare*. Altă dată vedeam în amestecul de gravitate — pedantă uneori — a tonului, cu fantezia burlescă a imaginilor, o caracteristică a ironiei urmuziene [4]. Ştim că Friedrich Schlegel, încercînd să definească ironia romantică, vedea în ea un „amestec de seriozitate şi glumă". În serios şi în glumă, ironistul se distanţează atît de realitatea imediată pe care o pune la îndoială cît şi de idealul pe care-l subminează. Poezia romantică, afirma Kierkegaard, se mişcă între aceşti doi poli : al realităţii date şi al idealităţii. Or, ironia pune la îndoială, se îndoieşte de realitate şi valoare. Meschinăria şi absolutul sînt deopotrivă ironizate. Atitudinea ironică aşa cum o considerau romanticii (Schlegel şi alţii) e un apanaj al artistului care se întîlneşte pe sine în opera de artă şi în afara ei. Posedat de creaţia sa, n-o poate considera cu detaşare. El depăşeşte entuziasmul estetic imediat, după cum depăşeşte neputinţa de a atinge absolutul. Ironia umileşte raţiunea şi triumfă prin raţiune. Autoironizarea spiritului înseamnă a vedea peste tot nimicnicie chiar şi în spiritul ironic.

Urmuz e un descendent îndepărtat al romanticilor care găseau în ironie instrumentul lingvistic ideal al depăşirii unor grave neputinţe ce nu erau doar de ordinul cuvîntului şi, tot-

odată, unealta artistică a denunțării neantului valoric. Ironia poate, astfel, viza realitatea dată sau realitatea ideală, ea exploatează întotdeauna interstițiile posibile, golurile axiologice. Or, totul pare să devină obiect al unei viziuni în care realiile sau idealurile se denunță prin negativul lor. Am văzut că „răul" de care suferă Urmuz este *acedia,* devalorizarea, marea golire de sens și valoare, pierderea rațiunii de a fi. Ironia ca o sensibilitate excesivă pentru ceea ce *nu este* (Kierkegaard vorbea de „un simț, un organ pentru ceea ce e negativ") devine un mod de a exorciza, prin cuvînt, prin inteligența artistică, acel rău. Ea nu cruță nimic. S-ar putea stabili o lungă listă a termenilor ironici din *Pagini bizare.* În aceasta ar figura, în primul rînd, ironizarea abstracțiunilor, principiilor dar și a realităților, ce țin de cultura filosofică, juridică, științifică, etică, artistică : „esența eternă a lucrului în sine", „calcule și probabilități", „Autokosmosul infinit" („și inutil" — adaugă Urmuz) „progresul științei moderne", „răspunderea penală", „pietatea filială", „inima caritabilă", „moralul foarte ridicat", „procedura civilă", „castitatea", „educația aleasă", „cultura generală", „mila vecinilor", „sentimentul puternic și neînvins de tată", „îndatoririle de soție", „obiceiul creștinesc", „muza" (care e „în bocanci") și atîtea altele.

8. CARAGHIOSLÎCUL ȘI PĂCĂLEALA METAFIZICĂ

Ironistul este, în același timp, un umorist. Pe lîngă mecanismul bergsonian al rîsului, pe care-l descopeream altă dată în *Pagini bizare,* pe lîngă acea modalitate a comicului pe care Pirandello — vorbind despre „umorism" — o definea drept un „sentiment al contrariului", Urmuz pare să continue în textele sale o anumită tradiție balcanică și autohtonă a *caraghioslîcului.* Ficțiunile sale trădează, dealtfel, ceva din împestrițata atmosferă a unui tîrg oriental sau a unei mahalale. Fiscul hrăpăreț, negoțul prin dughene cu ritualul interminabilelor tîrguieli, forfota bîlciului, străduțele înguste pe care protipendada și-a ridicat „somptuoase" apartamente sprijinite pe sordide „subpămînte", toate acestea și altele încă (exotismul numelor, și călătoriile, și pseudo-moralitatea) sînt apanajele

unei lumi ce nu este deloc străină de mai vechiul univers heteroclit orientalo-balcanico-autohton al lui Anton Pann. Desigur, lipseşte un Nastratin din acest Isarlîk decantat, dar *caraghioz*-ul oriental îşi are avatarurile sale în făpturile urmuziene.

Aceste făpturi par, în genere (cu excepţia lui Fuchs) foarte sigure de sine. Este adevărat că siguranţa lor este neîncetat dezminţită prin cele mai rizibile peripeţii, prin adevărate *curse ale destinului* în care cad. Ele nu sînt, cum ştim, victime ale unei *decepţii* într-o ordine cosmică. O asemenea decepţie (existentă, însă, în cazul lui Fuchs care şi în acest caz reprezintă o excepţie) ar face din aceste făpturi nişte eroi tragici sau, cel puţin, patetici. Dar, nimic dintr-o asemenea decepţie. „Eroii" lui Urmuz sînt mai curînd victimele unei *păcăleli metafizice*. De aici caracterul lor esenţial rizibil. Dacă Beckett — chiar şi în paginile sale pline de umor — proiectează, de fapt, un poem al deşertăciunii, cataclismele în ordinea cosmică şi în cea a firii nu produc, în micul univers fictiv urmuzian, mai mult decît răsturnarea grotescă a unei paiaţe pe o scenă de mucava. Nici o năruire interioară (deşi aproape toate făpturile lui Urmuz devin „cadavre-vii"). Falimentul unor existenţe este, în aceste ficţiuni, o farsă grotescă.

Urmuz, despre care prietenul din perioada Alexandria 1916, Mihail Cruceanu, spunea [5] că nu rîdea niciodată în timp ce îşi debita glumele ori reflecţiile umoristice asupra oamenilor şi împrejurărilor, urmăreşte eşecul gesticulaţiei umane asemenea inevitabilelor rateuri din pantomima clovnilor. Masca gravă, seriozitatea, chiar tragicul trăsăturilor, sînt ambigue. Ele acoperă sau descoperă în acelaşi timp ridicolul făpturilor. Rizibilul asociat cu gravitatea (în cazul lui Fuchs cu pateticul) plasează umorismul urmuzian pe o linie a eroismului tragic-comic ce trece de la Don Quijote prin Buster Keaton şi Charlie Chaplin pînă la unele personaje ale teatrului beckettian. Aceasta dă umorului său o tonalitate melancolică, şi nu mă mir că Urmuz nu rîdea prea des de „glumele" sale. Avangarda a observat, de altfel, confluenţa rîsului cu tristeţea în scrierile acestea. „Umorul lui magnific — spunea Ştefan Roll — e chiar trist, compatisant." E însă, pe de o parte, ceva mai mult decît grotescul romanticilor rezultînd din conjuncţia tragicului cu comicul. Pe de altă parte, Urmuz n-are forţa — sau voinţa —

întruchipării eroului tragi-comic de tip donquijotesc. Marile nebunii sînt străine de lumea acestor bizare făpturi ce se ştiu şi se vor *normale*. Acestea nu se avîntă dincolo de ceea ce le este dat, de ceea ce e scris în destinul lor, în însăşi fiziologia lor. Eşecul lor lamentabil nu este al omului care a vrut să fie mai mult decît omul, ci al unor făpturi cvasiumane care cad *ca şi* oamenii. Ştim că — în teatrul de marionete — o lună de hîrtie poate să sufere, să fie mutilată, să moară, dar moartea ei nu va fi niciodată identică cu aceea a Antigonei sau a lui Oedip. În *L'umorismo,* Pirandello explica rădăcinile etic-antropologice ale „umorismului" prin „degradarea" omului. Dacă omul veacurilor anterioare se mai credea centrul universului, acum (scriitorul italian vorbea la începutul acestui secol al marilor seisme ale fiinţei) el se vede infim, pierdut într-un univers infinit ; dacă odinioară considera că îngerii şi diavolii, o întreagă lume transcendentă, se luptă pentru salvarea sau pierderea sufletului său, acum el se vede despuiat pînă şi de apanajele acelui suflet. Umoristul apare într-o asemenea epocă a *micşorării* omului. Urmuz ca şi Kafka pot fi caracterizaţi prin „umorismul" lor.

Printre amintirile lui Mihail Cruceanu sînt cîteva semnificative pentru umorul lui Urmuz. O scenă relatată de la o sindrofie de provincie (una din acele „mici petreceri cu trataţii, cu dansuri şi chiar cu muzică" pe care le organizau familiile mai înstărite din Alexandria, la care erau invitaţi încă tînărul judecător Demetrescu-Buzău, profesorul poet Mihail Cruceanu precum şi unicul ofiţer din localitate, vînător de zestre) : Urmuz în mijlocul unui grup de fete le întreba pe acestea care le sînt florile sau animalele preferate. După ce asculta răspunsurile cu viorelele, trandafirii, căţeluşii şi pisicile de rigoare, el îşi mărturisea preferinţele — spre hazul uşor scandalizat al mulţimii — pentru ridichi, pătlăgele sau verze dintre flori, pentru coropişniţe, şoareci şi altele dintre jivine. Glumă inocentă dar care indică înclinaţia spre o anumită specie umoristică. Ceva mai rafinate sînt micile ficţiuni pe care Mihail Cruceanu îşi aminteşte că i-au fost istorisite de prietenul său şi care (reluate de Ciprian în piesele sale) pun în lumină mecanismul umorului urmuzian. Un cetăţean în contact cu un birocrat intratabil caută să-l îmblînzească mîngîindu-l sub

bărbie, „foarte liniştit, ca şi cum ar mîngîia o pisică sau un cîine“ [6]. Sau imaginează o tortură în care e vizibilă mecanica atroce-comică, prin care un ins închis într-o celulă e vizitat cu o exactitate matematică, din sfert în sfert de oră, de un călugăr care se pleacă în faţa lui ceremonios, şi se retrage în tăcere ; şi aceasta zi şi noapte. În sfîrşit, o altă vorbă relatată de Mihail Cruceanu, în care recunoşti originea urmuziană a umorului absurd pe care-l va cultiva Eugen Ionescu : „E ora cutare şi dumneavoastră purtaţi încă barbă“.

Este o bună doză de maliţie în umorul lui Urmuz. De aceea cred că, mai mult decît — cum credeam altă dată — un pretext, un alibi, un subterfugiu, un mod de a face posibil cuvîntul, sau de a-l face suportabil, acest umor este o armă insidioasă. Urmuz rîde de alţii, de sine, de toată lumea. El se joacă, dar jocul este crud. Imaginile umoristice sînt iscate parcă de un declic care deschide o trapă în care (ca şi nobilii din piesa lui Ubu) sînt îmbrînciţi „respectabilii“, „considerabilii“, Stamate „om demn, unsuros şi de formă aproape eliptică“, soţia „tunsă şi legitimă“, birocraţi gîdilaţi pe sub guşă sau slujind ca „ventilatoare de Stat“. Dacă descompunînd mecanismul umorului urmuzian descoperim incongruenţa (naturală, socială, logică), aceasta are întotdeauna un sens polemic. Nasul tatălui burghez este înconjurat de un gard de nuiele, iar Turnavitu este într-un raport de aservire faţă de Ismail, căci „îi servă şi de salam“ (în versiunea ediţiei Saşa Pană ; „de şambelan“ în versiunea manuscrisului de la Bibl. Academiei). În fond, comicul acesta, uneori frizînd obscenitatea, alteori macabrul, este întotdeauna agresiv. Tonul protocolar, respectarea aparentă a convenienţelor, într-un mic univers ceremonios, plin de rituri, de moravuri, obiceiuri, idei prestabilite, sînt faţa sub care descoperi reversul schimonosit. Urmuz, dezarmatul, se apără de agresivitatea unei lumi printr-un rîs eliberator, salutar ? Desigur. Dar, mai curînd, el opune acestei agresiuni, propria sa violenţă insidios-cuvîntătoare. Un gest relatat de sora lui Demetrescu-Buzău este revelator în acest sens. Se pare că părăsind cursurile Facultăţii de medicină — la care s-a înscris în urma injoncţiunilor paterne —, el ar fi declarat că renunţă la această meserie deoarece cadavrele expuse în sala de disecţie, pe care le pişca în fiecare zi, nu reacţionau în nici un fel, *nu voiau*

să vorbească. Ironia atroce, ca şi umorul negru sînt prezente în această macabră farsă studenţească (probabil istorisită dar nesăvîrşită). Oricum, ea denotă o fantezie care îşi găseşte satisfacţia în născocirea unor ipoteze scandalos-hilare.

9. ÎNTRE EXPRESIONISM ŞI FUTURISM

Ironia şi umorul urmuzian îl apropie pe acesta mai curînd de expresionismul formelor violent contrastante decît de avangarda suprarealistă. Ricanare, grotesc, patos degradat la schime, ţipăt înăbuşit, recunoşti atîtea semne ale sensibilităţii expresioniste în prozele lui Urmuz. Nu vrem să subsumăm aceste proze categoriilor unei estetici expresioniste dar între structurile expresioniste şi cele suprarealiste ale imaginarului, primele sînt cele de care se apropie mai mult ficţiunea urmuziană. Dealtfel, cu toate apropierile care s-au făcut între reprezentările acestea şi cele ale onirismului suprarealist, prozele lui Urmuz nu au nici prin procesul creaţiei care le-a dat naştere, nici prin factura lor intimă ori prin atmosferă, o natură onirică [7].

Îndrăznelile avangardei nu-i erau necunoscute. Fără să cunoaştem mai îndeaproape lecturile sale, Urmuz dispunea desigur, de anumite informaţii cu privire la mişcarea literară din străinătate şi, îndeosebi, din Franţa timpului său. Dealtfel, chiar şi publicaţiile noastre cuprindeau unele veşti privitoare la turbulenţele tinerilor futurişti. Astfel este explicabil că, pe unul din manuscrisele sale, a scris, drept titlu al scrierilor sale : *Schiţe şi nuvele... aproape futuriste...* Ne face să zîmbim acest „aproape". Modestie mimată ? Surîs insidios ? Rezervă estetică ? Asociere urmată imediat de o disociere, conform unui mecanism în care îi recunoaştem *forma mentis ?* Cîte ceva din toate acestea, poate. Pe lîngă titlul amintit, mai avem un indiciu al preocupărilor lui Urmuz privind aceeaşi avangardă futuristă. În toamna lui 1916, cînd Mihail Cruceanu face cunoştinţă cu judecătorul Dem. Demetrescu-Buzău la Alexandria, acesta îi vorbeşte „pentru prima oară despre poezia lui Marinetti care formase o şcoală în jurul lui" [8]. Deci, denumirea „aproape futuriste" se întemeia pe o cunoaştere, fie şi aproximativă, a textelor unei avangarde virulente, a futurismului

care în multe privinţe, poate să revendice primatul în săvîrşirea gesturilor avangardiste. E aproape sigur că atunci cînd Urmuz a cunoscut unele texte futuriste (sau referitoare la futurism), „paginile" sale „bizare" erau alcătuite. Eliza Vorvoreanu afirmă, cum ştim, că în 1908, la Răchitele, în Argeş, fratele ei îşi compunea schiţele, pe care un an mai tîrziu, le citea în cerc intim la Bucureşti. Marinetti publică primul manifest al futurismului în 1909. Să amintim cîteva dintre formulele acestei mişcări, cuprinse în manifestele dintre 1909—1915, care ar fi putut să-l determine după elaborarea textelor sale, la o apropiere a acestora de cele futuriste [9]. Marinetti îndeamnă în primul manifest la „umplerea fîntînilor adînci ale absurdului". Pentru el şi comparşii săi : „O operă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi o capodoperă". Teza opta a Manifestului : „...vrem să spargem porţile Imposibilului — Timpul şi spaţiul au murit ieri." Şi cîteva expresii preferate ale mişcării futuriste : *„Parole in liberta !"* ; „fantezie fără fir" (prin care se înţelege : „absoluta libertate a imaginilor sau analogiilor"...) Poate că Urmuz care rescria şi transcria necontenit, cu infime variante, aceleaşi cîteva zeci de pagini va fi meditat asupra unui alt „principiu" futurist : „E o prostie să scrii o sută de pagini, cînd una singură ajunge..." În acelaşi manifest (din 1915) Marinetti scrie : „E o prostie să ţii seama de verosimilitate..." Tot acolo : „E o prostie a voi să explici tot ce e reprezentat cu ajutorul logicii, devreme ce nici în viaţă nu sesizăm un eveniment în toate cauzele şi urmările sale..." Dacă adăugăm la acestea binecunoscutul interes al futuriştilor pentru tehnică, vehicole, viteză, se completează un sumar tabel al corespondenţelor pe care Urmuz le-ar fi putut afla între proclamaţiile acestor avangardişti şi propriile sale compoziţii. E mult mai probabil să credem că tezele şi textele futuriste nu i-au „inspirat" nimic, că ele nu l-au „influenţat", dar că întîlnindu-le, ele i-au revelat ceva existent într-însul. Citind fulminantele declaraţii ale lui Marinetti şi ale acoliţilor lui, făcute acolo, în Parisul tuturor temerităţilor moderniste, ajutorul de judecător Dem. Demetrescu-Buzău se va fi simţit întărit în conştiinţa eficienţei literare a scrisului său. Este sigur că a găsit unele corespondenţe între scrisul său şi acela propus de futurişti, eventual pe linia pe care o indicăm prin selecţia preceptelor de mai

sus, de la care s-ar fi putut revendica un Urmuz mai activ, mai dogmatic. S-ar putea ca descoperirea acestei înrudiri neașteptate să fi legitimat în proprii săi ochi specia literară insolită pe care o practica. Ba chiar, întrucît — cu modestie și autoironie, dar și cu o anume conștiință a valorii — introduce în titlul prozelor sale acel „...aproape futuriste", s-ar putea ca revelarea faptului că asemenea compoziții, precum ale sale, nu sînt simple elucubrații ale unui spirit fantast, jucăuș, excentric, ci reprezintă un curent modernist, fiind justificate prin audiența în marile publicații ale lumii, prin discuții pasionate, să-l fi dus la gîndul publicabilității lor. Manuscrisul de la Biblioteca Academiei, care poartă acel titlu este vădit pregătit în vederea publicării. Așadar, Urmuz va fi găsit în futuriști niște rude îndepărtate care-i legitimau creația năstrușnică. „Nu sînt singur" — va fi exultat el.

Dar toate acestea sînt supoziții. În ce privește atitudinea lui Urmuz față de acești contemporani ai săi, știm foarte puțin. Același Mihail Cruceanu își amintește : „Demetrescu-Buzău era un adevărat intelectual. Citise multă literatură și nu se speria de noutatea oricărei teorii, mai ales în legătură cu diferitele curente literare. Dar nu era sclavul nici unei teorii în literatură, și mai ales în poezie." [10] Despre Marinetti, de asemenea, nu-i va fi vorbit difamîndu-l. Fapt e că această curiozitate a judecătorului-scriitor pentru moderniștii străinătății este un semn al unei curiozități comprehensive. În același timp, la Praga, Franz Kafka se interesa și el de futurism, mai apoi de manifestările Dada. E adevărat că, autorul *Procesului* respingea cu vehemență turbulența tinerilor revoltați de la Zürich. Deloc avid de descompunere, revolta de dragul revoltei nu putea să-l atragă. Toți decadenții, poeții damnați, spiritele nocturne i se păreau viciați de un păcat originar : orgoliul propriei detracări. Îi spunea lui Gustav Janouch : „Dadaismul e o infirmitate... Coloana vertebrală spirituală e frîntă. Credința e sfărîmată." [11] Este semnificativ că Avangarda nu se va recunoaște în opera lui Kafka. Altul este cazul lui Urmuz în care Eugen Ionescu va vedea mai tîrziu un „profet al revoltei literare universale". Înaintea lui Eugen Ionescu, întreaga avangardă românească a anilor '20 și '30 îl va investi cu demnitatea augurală a Precursorului absolut. Ștefan Roll va deplînge lipsa „unui

grup de aventură" din jurul lui. Dar, la drept vorbind din singurătate, mai curînd decît într-o comunitate, s-a născut Urmuz. Că momentul apariţiei sale a fost impropriu ? Aşa vor crede avangardiştii. Dar se înşelau. Atmosfera, lumea „urmuziană" din jurul său, piedicile, obstacolele, cursele chiar în care a căzut, toate acestea l-au format, l-au ajutat să devină cel care era. El a jucat, pentru avangardişti, rolul lui Jarry, al lui Rimbaud, al lui Lautréamont, sau al sinucigaşului steril Jacques Vaché, pentru Breton şi prietenii săi. Urmuz este, oarecum, Dada înaintea suprarealismului, tradiţia premergătoare. „Astfel — va scrie Geo Bogza —, dintr-o meditaţie care îl va fi dus cine ştie pînă peste cîte graniţe ale realităţii şi din violenţa necesităţii de a fi prezent într-un concret pe care îl dispreţuia şi din care s-ar fi vrut evadat, s-a născut arta acestui Urmuz, care alături de Eminescu prin zbuciumul şi sfîrşitul lor tragic, prin încăpăţînarea de a nu găsi în viaţă vreun conform oarecare, sînt singurii la noi care au ridicat pulsaţiile literaturii pînă acolo unde peste ocean le-au dus Edgar Poe şi în Franţa galeria ciudată de panopticum, a poeţilor blestemaţi." Iată-l, aşadar, pe Urmuz promovat înaintemergător al avangardei, un avangardist *avant la lettre*, spirit tutelar al unei confrerii care se consideră singură sensibilă la hermetismul scrierilor sale. Nu este singura peripeţie, nici cea mai stranie, a existenţei sale obscur-luminoase.

10. OBSESIA CUVÎNTULUI

Dar putem descoperi în textele lui Urmuz unele indicaţii care trimit dincolo *de* Avangarda primei jumătăţi a secolului XX, spre unele tentative mai noi de relaţionare a limbajului şi literaturii. Obsesia pe care o denunţă scrierile urmuziene este aceea a cuvîntului. Mai puţin decît un *imago* (în sensul psihanalizei) textele acestea revelează un raport original cu logos-ul. Nu în zadar, observăm printre sursele de inspiraţie ale lui Urmuz : sonoritatea unor cuvinte, numele proprii citite pe anumite firme, vorbăria inautentică *(das Gerede* al lui Heidegger), legătura între numele făpturilor sau denumirea lucrurilor şi fiinţele ori obiectele desemnate. Eliza Vorvoreanu

— sora lui Demetrescu-Buzău — nota cu ingenuitate, în însemnările ei privitoare la literatura fratelui : „Aceşti «eroi» simbolizaţi, metamorfozaţi şi ironizaţi de Urmuz, prin firea lor ce trece dincolo de cadrele naturii, acţionează ca nişte umbre ce nu-şi dau seama încotro s-o apuce. E *logic* deci, e natural ca faptele lor *alogice* să fi povestite de Urmuz prin întrebuinţarea unor cuvinte «nepotrivite», neasimilabile, neasociabile ce, prin asociaţia lor dau naştere umorului inimitabil, umorului lui Urmuz." Cu adevărat, nu caracterele îl interesau pe Urmuz, ci cuvintele, nu distorsiunea moravurilor ci a verbului.

Limbajul considerat nu ca *materie* a literaturii ci ca *model* al ei, este un domeniu recent al explorărilor şi experienţelor. Or, remarcăm în încercările lui Urmuz semne ale unei asemenea autonomii a discursului. Studii recente privitoare la verosimilitate, ca şi unele tendinţe mai noi ale naraţiunii vor să demonstreze că discursul literar nu e regizat prin corespondenţa sa cu un plan de referinţă exterior, ci de propriile sale legi. Or, iată ce observăm în prozele urmuziene. Înainte de toate, utilizarea pe scară mare, indicînd o intenţie consecventă, a formulelor literare stereotipe, a expresiilor-şablon, a clişeelor şi locurilor comune. Este, desigur, în acest uz perseverent o parodie a *vorbăriei* comune, banale, cotidiene. Am putea spune că Urmuz *citează* cu ironică predilecţie (ca şi Flaubert în *Dictionnaire des idées reçues)* clişeele jurnalisticii sau ale conversaţiei pretenţios-intelectuale sau sentimentale burgheze ale timpului său. Un mic mănunchi de exemple : *Pîlnia şi Stamate :* „interesele superioare ale ştiinţei" ; „sacrele îndatoriri de tată şi soţ" ; „spre a putea da frîu liber dragostei sale neţărmurite" ; „divinii fiori ai dragostei" ; „sentimentul patern învinse." *Ismaïl şi Turnavitu :* „graţie progresului ştiinţei moderne" ; „la adăpost de orice răspundere penală" ; fără pic de mustrare de cuget" ; „din prea multă dragoste părintească" ; „Ismaïl, inimă caritabilă" ; „Fire afară din cale sensibilă" ; „îşi puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii". *Gayk* are „moralul foarte ridicat" ; „Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educaţie aleasă" ; „să-şi formeze neapărat o cultură generală" ; „a reuşit să dobîndească o cultură generală" ; „contra oricărui uz internaţional" ; „convenire să încheie o pace ruşinoasă" ; „sub garanţia şi controlul Marilor Puteri".

Plecarea în străinătate e un adevărat mozaic de clişee : „Nu-l lăsară să alerge la mila vecinilor" ; „Sentimentul puternic şi neînvins de tată" ; „Nu mai avea nici un moment de pierdut" ; „Intrase în al şaptezecelea an al existenţei sale, lăsînd în urmă un trecut glorios şi acuma zilele îi erau numărate" ; „în mijlocul poporului iubit" ; „roasă fiind de viermele geloziei" ; „conştientă de îndatoririle ei de soţie şi pentru a nu se arăta prost crescută" ; „Ambiţioasă ca orice femeie şi neputînd suporta afrontul unui asemenea refuz..." (textele privind „soţia" sînt în întregime alcătuite din clişee) ; „Dezgustat de viaţă şi încărcat de glorie şi de aur". *Cotadi şi Dragomir :* „Părul negru ca pana corbului" ; „delicata şi complicata chestiune agrară" ; „Dragomir este răsplătit cu vîrf şi îndesat" ; „o surpriză din cele mai plăcute" ; a „întreţine candela după obiceiul creştinesc". Am dat doar cîteva exemple, diverse categorii ale clişeelor care reprezintă vorbăria neautentică alcătuită din şabloane. Sursa celor mai multe din aceste formule stereotipe este vorbirea şi un anume etos mic-burghez, metaforele obişnuite („viermele geloziei") devenite clişee ale vorbirii, expresii ale patosului devenit automatism sentimental. Discursul e alcătuit intenţionat din asemenea expresii, adeseori exagerate dar slăbite prin repetiţie. Pe de o parte e o satiră a vorbirii banalizate, devenită simplu zgomot de fond. Nici unul din eroii lui Urmuz nu cunoaşte vorbirea autentică. Făpturi mecanomorfe, vorbirea lor e anchilozată. Aceasta tocmai pentru că limbajul, pentru Urmuz, e cea mai autentică şi cea mai falsă dintre atributele umane. Persiflarea clişeelor limbii, demontarea mecanismului lingvistic este o obsesie urmuziană care vădeşte o stranie sensibilitate cu privire la raportul dintre semnificat şi semnificant sau dintre limbaj şi planul referenţial. În amintirile lui Mihail Cruceanu găsim următorul pasaj semnificativ : „Într-un timp găsisem (autorul se referă la Urmuz şi la el însuşi, dar este evident că rolul său se reduce la acela al unui simplu acolit — *n.n.*) că e ridicol să spui vorbe convenţionale, care nu înseamnă nimic în realitate, fiindcă nici nu te gîndeşti la semnificaţia lor. Ni se părea nouă, mai în glumă, mai în serios, că vorbele «salutare», «sănătate», «la revedere» şi altele, nu spun nimic în fond. Şi dacă e vorba a se face cu ele faţă unei anumite împrejurări, pot fi înlocuite cu oricare altele. Şi ne

distram căutînd aceste «alte cuvinte». Aşa de pildă, dimineaţa, în loc să ne spunem «bună dimineaţa», ne strigam «pipirig», iar el răspundea «codobatură», sau alte cuvinte." [12] Indeletnicire tipic urmuziană (chiar dacă ea a mai fost exercitată de mulţi alţii). Vorbele convenţionale, expresiile banalizate prin uz, golite prin repetiţie (Leo Spitzer ar spune „gramaticalizate" la exces) *„nu înseamnă* nimic în realitate", *„nu spun* nimic". Neant semantic. Desigur, putem să interpretăm această înverşunare împotriva convenţiilor limbajului banalizat printr-un anume curent de opinie nonconformist, anticonvenţional care pusese stăpînire pe spiritele multor intelectuali europeni din acea vreme. Cartea lui Max Nordau *Die konventionellen Lügen der Kulturmenscheit* (1883) fusese tradusă în toate limbile şi găsise peste tot prozeliţi care demascau „minciunile convenţionale". O asemenea minciună convenţională i se pare lui Urmuz a fi limbajul stereotip. Convenţionalităţile limbajului sînt urmărite de el nu numai în vorbirea banalizată, ci şi în enunţurile verbale ale civilizaţiei moderne. Astfel găsim în textele sale : anunţuri de mică publicitate (ce e descrierea apartamentului lui Stamate dacă nu un asemenea anunţ ?), fapte diverse în expunerea lor ziaristică, afişe (Cotadi pune un zugrav de firme să-i scrie pe capac : „Murdăria oprită") etc. Două posibilităţi în depistarea şi, oarecum, spintecarea limbajului convenţional. Întîi, expunerea lui parodică, în textele sale. Apoi, înlocuirea lui prin invenţii lingvistice. Şi una şi alta dintre soluţii recurge la modul parodic al exprimării. Cuvîntul se poate sabota eficient prin tăcere. Un alt mod de subminare a sa este tot cuvîntul, dar un „alt cuvînt".

Aceste „alte cuvinte" alcătuiesc o obsesie urmuziană fundamentală. În divertismentele sale din Alexandria renunţînd la prea banalele saluturi, recurge la mici vocabule hazlii care au altă semnificaţie prealabilă. Evident, această semnificaţie e la rîndul ei sacrificată, „pipirig" devine „bună dimineaţa". Deci vorbitorul se constituie pe sine dispunător absolut asupra semnificaţiei cuvintelor pe care le schimbă după voie. Cuvintele nu sînt, pentru el, decît nişte simple *flatus vocis* cărora le conferă arbitrar un sens. Şi totuşi tocmai acest cuvînt perfect golit este investit cu o *putere* nouă. Deşi n-a mai rămas dintr-însul decît un sunet, el poate să *dea fiinţă*.

Un text esențial în acest sens este nota care întovărășește schița *Algazy și Grummer*, notă în care Urmuz arată că a dedus din muzicalitatea specifică a celor două nume adevărata personalitate a celor doi asociați. Ca și *Ismaïl și Turnavitu* ori *Cotadi și Dragomir*, cuplarea numelor *Algazy și Grummer* amintește firmele de odinioară cu doi asociați. Cuplare și aluzie intenționată. Căci în nota sa, Urmuz declară că *Algazy și Grummer* „...e fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume". Firma este, prin excelență un *loc comun* al civilizației urbane. Ce spun numele expuse ? Nimic. Dar tocmai acest nimic semantic începe să se miște, să trezească asociații sonore. „În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică — rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche — nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate..." Te întrebi ce anume atacă această ironie insidioasă : realitatea socială determinată prin firmă a celor doi „distinși comercianți", sau cuvîntul, denominațiunea ? Dar această ironie semantică are și alte tîlcuri. Putem apropia nota lui Urmuz de un text pe care ar fi putut să-l cunoască (probabil în versiune franceză) : *Through the lookingglass — And what Alice found there — Peripețiile Alisei în lumea oglinzii* — de Lewis Carroll, continuarea *Peripețiilor Alisei în țara minunilor*. Alice întîlnește pe Humpty Dumpty, făptura ovoidă care pune năstrușnice probleme semantice. În ce privește *numele* care determină făptura, Humpty Dumpty, se întîlnește cu Urmuz. „— Oare un nume trebuie să însemne ceva ? întrebă cu îndoială Alisa. — Firește că trebuie — spuse Humpty Dumpty rîzînd scurt. Numele meu înseamnă forma mea — și e o formă foarte bună și plăcută. Cu un nume ca al tău poți să ai aproape orice formă." Pentru eroul ovoid ca și pentru Urmuz numele determină forma. Același Humpty Dumpty, logician și lingvist, își arogă dreptul de a dispune după voie de ordinea semantică : „— Cînd folosesc *eu* un cuvînt — spuse Humpty Dumpty, pe un ton cam disprețuitor — înseamnă exact ce vreau eu să însemne — nici mai mult, nici mai puțin. — Întrebarea este — spuse Alisa — dacă e *îngăduit* să faci vorbele

să însemne atîtea lucruri deosebite. — Întrebarea este — hotărî Humpty Dumpty — cine e stăpîn — asta-i tot." [13] Teza lui Urmuz (dacă poate fi numită astfel) ca şi a lui Humpty Dumpty din cartea lui Lewis Carroll este nominalistă. Concepţie care apare în dialogul *Theaetet,* al lui Platon, şi e mult disputată de logicienii şi semanticienii din zilele noastre. Lewis Carroll era el însuşi preocupat de relaţia semnului cu semnificantul, cum o demonstrează *Logica* sa *simbolistă.*

Speculaţia semantică urmuziană nu e de ordin logic, ci estetic. Numele ca determinant al formei implică intervenţia artistului ca un creator care, *numind,* plăsmuieşte făpturi vii. A *forma,* a *înfiinţa* printr-un cuvînt rostit, aceasta e rolul artistului [14]. De aceea, atunci cînd îi sfătuieşte pe Algazy şi Grummer să-şi găsească un alt nume „în adevăr adecvat realităţii lor personale, sau să se modifice ei înşişi, cît mai e timpul, ca formă şi ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă...", aceea pe care el însuşi o proiectează în schiţa sa, Urmuz imaginează — în grotesc desigur, în deriziune, dar nu mai puţin cu orgoliul artistului ce se vrea creator *ex nihilo* — că dispune de Forma perfect adecvată, ideală a lumii prin simpla emisiune a unui cuvînt.

A găsi asemenea „Nume" care impun o lume, grea misiune ! Să nu ne mirăm că grefierul sinucigaş se străduise ani de zile să stoarcă vreo cîteva zeci de pagini. Că a eşuat în această întreprindere ? Probabil. Este o logică mai imperioasă care interzice omului confecţionarea unui *perpetuum mobile,* ca şi creaţia *ex nihilo.* Pentru aşa ceva ar trebui, poate, ca artistul să dispună de acele facilităţi care-l făceau pe Fuchs muzicianul absolut urmuzian să ia „formă de acord perfect" [15].

„*Charon.* De unde l-ai dezgropat pe cinicul ăsta, Hermes ? A trăncănit tot timpul, a rîs şi a făcut haz pe seama tuturor celor din barcă şi numai el unul cînta în timp ce toţi ceilalţi boceau.

Hermes. Habar n-ai, tu, Charon, ce călător ai dus ! Un bărbat nemărginit de liber care de nimeni nu ţine seamă ! Era Menipp !

(Lucian, Menipp sau Evocarea morţilor)

1. DE LA TRAGEDIE LA FARSĂ

La 27 februarie 1932, G. Călinescu scria articolul *Romanul şi viaţa modernă* : „Ceea ce lipseşte romanului românesc în genere, chiar cînd aduce însuşiri remarcabile de stil şi culoare, este contactul cu viaţa". Ce înţelegea scriitorul prin viaţă ? Realitatea curentă, cotidiană ? Experienţa intimă ? Evenimentele istoriei contemporane ? Întîmplări extraordinare ? Odată, îşi începea tableta *O tragedie* prin următoarea observaţie : „Viaţa este ceva mai inventivă în întîmplări extraordinare decît scriitorul, dar scriitorul le rezolvă mai bine decît oamenii". Şi urma un exemplu de „fapt divers" extras dintr-un jurnal, despre un neurochirurg căsătorit care află că soţia lui este de fapt sora lui. Un incestuos fără voie şi ştire. Varianta „adevărată" a cazului este — după Călinescu — mult mai prost rezolvată decît aceea fictivă, mitic-literară, a incestuosului Oedip, în tragedia lui Sofocle. Aşadar, viaţa propune, artistul dispune. Şi nu întotdeauna propoziţiile vieţii trebuie urmate. Dimpotrivă. Astfel stînd lucrurile, „viaţa" trebuie identificată cu trăirile personale, cu experienţa individului şi, în speţă, cu aceea a artistului, trăiri pe care acesta le pune în paranteză. În acelaşi articol în care deplîngea lipsa contactului cu viaţa în romanul românesc, Călinescu adăuga : „S-ar părea că scriitorul român nu-şi trăieşte viaţa..." Romancierul este literat, e meşteşugar, nu este însă un *om viu*. Scrisul are, pentru el, valoarea unui exerciţiu abstract, nu a unui contact, mediat prin cuvînt, cu concretul, cu realiile. Or, Călinescu recomandă romancierului român şi evident sieşi, o „întoarcere din conven-

ţional în real". Prin real el înţelege, de astă dată, apanajele civilizaţiei urbane moderne, îndeosebi divertismentele orăşanului tînăr din zilele lui sau ale noastre : cinema, bazin de înot, bar, casă de modă, curse, pasiunea maşinii, aviaţia, ba chiar şi ringul. A nu ignora unele atribute vestimentare (inclusiv cele privind smochingul ori costumul de baie), a fi la curent cu stelele cinematografului, ar fi, deci, o datorie a prozatorului — *honnête homme*. De fapt, romancierul Călinescu va uza prea puţin de aceste recomandaţii ale încă tînărului critic Călinescu. În anul în care scrie rîndurile citate el lucrează însă la *Cartea nunţii* care, mai mult decît romanele ulterioare ale scriitorului, va reflecta sporadicele sale frecventări mondene, de genul celor amintite mai sus, ale unui tînăr burghez modern. Îl întîlnim pe Jim la Lido, la volanul unui Peugeot, la un meci de box[1]. Socotind, teoretic, că oamenii cu viaţă intensă scriu romane cu observaţie abundentă dar cu stîngăcii tehnice, pe cînd scriitorii meşteşugari compun romane artistice, dar fără viscere (ca şi cum n-ar exista meşteşugari cu măruntaie : Flaubert, Proust etc.), Călinescu propune şi îşi propune o specie românească în care să abunde actualitatea senzaţională.

Că urmărea o asemenea actualitate ne-o dovedesc articolele sale, îndeosebi *„Cronicele Mizantropului"*. Stilul vieţii i se pare a fi neprevăzutul însuşi. Nici un subiect extraordinar inventat de o fantezie în ebuliţie nu i se pare comparabil cu unele năstruşnicii ale „imaginaţiei vieţii". Natura născoceşte himere, dă naştere la monştri. Viaţa joacă de predilecţie melodrame, oferă piese senzaţionale. Călinescu se delectează copios citind la rubrica *Fapte diverse* orori. Savurează plăsmuirile abracadabrante — oribile sau groteşti — ale unei „imaginaţii a Soartei". Pescuieşte perle de la „Anunţurile" mortuare, matrimoniale, mondene şi alte rubrici cu „ştiri mărunte", ca şi de la „Mica publicitate" a ziarelor timpului. Repovesteşte ştirile în manieră burlescă. Istoria cancanieră — pe care o detestă în calitate de critic — îl amuză, mai mult chiar, îl încîntă ca scriitor, îi incită verva epică. Moralistul dintr-însul este mai curînd un cazuist decît un gînditor care urmăreşte generalităţile. Nu tipurile, ci cazurile îi stîrnesc curiozitatea. Analizează anunţuri de căsătorie deducînd vicii, turpitudini, interese sordide, cupidităţi, o întreagă existenţă privită printr-o prismă grotesc deformatoare, re-

dusă la o „realitate" caricaturală. Concluziile moralistului nu trădează niciodată o răceală, o detaşare aforistică ; ele sînt deobicei simple formule ironic-umoristice. De pildă : „Un bogat care pretinde «ceva» zestre e suspect, e foarte suspect".

Tragedii domestice, crime, sinucideri, scandaluri răsunătoare, toate stîrnesc în cronicarul „mizantrop" o coardă *satirică*. În 1937, citeşte într-un jurnal o ştire despre gestul disperat al tinerei Ioana Popescu, născută Petcu, din satul Sirota, care s-a sinucis la cinci zile după căsătorie fiindcă mama sa nu i-a dat vaca promisă. Şi cronicarul reconstituie această „întîmplare vrednică de ţara în care s-a scris *Ion* al lui Rebreanu" : cum l-a scos din minţi pe tînărul Popescu „o vacă lată, greoaie, legănîndu-şi ugerele", cum a socotit că prin fata care intra în ogradă după animal, „scoţînd cîteva îndemnuri viguroase şi convenţionale", poate ajunge la acea vacă, apoi cum se duce la mama fetei şi-i spune : „— Mi-a plăcut Joiana, vreau să spun Ioana, şi-aş vrea să ne luăm", cum s-au luat apoi, dar fără ca muierea să dea vaca, zestrea fetei, cum Popescu îşi surchidea nevasta din pricina vacii nedobîndite, şi cum aceasta (nevasta nu vaca) s-a dus acasă la maică-sa unde în grajdul cu pricina s-a spînzurat cu funia vacii fatale. „Vaca rumega inconştientă de rolul său în această afacere senzaţională, iar fata era virgină. Tînărul Popescu n-avusese vreme de... prostii." Subiectul scurtei povestiri aminteşte, oarecum, pe acela al romanului *Ion*. Un Ion parodic. Realizînd profunda observaţie a lui Karl Marx, după care orice dramă care se repetă devine farsă, Călinescu reistoriseşte tragica poveste într-o tonalitate aproape rîzîndă, în orice caz, îndemnînd la rîs. Iată mişcarea esenţială a *satirei*, în sensul străvechi al cuvîntului : răsturnarea gravităţii în contrarul ei, substituirea măştii tragice printr-una hilară. Dublare parodică a unei prime realităţi serioase, substituire a tragicului prin comic.

Strămoşul elin care a dat numele „satirei menipee", filosoful şi scriitorul Menipp din Gadara, tratase într-o formă liberă hazlie o serie de teme morale, îşi permisese să întoarcă lucrurile pe dos, descoperind reversul parodic al unor idei filosofice, al unor expuneri oratorice. Din nefericire, lucrările sale s-au pierdut. Le avem însă pe cele o sută cincizeci de *Saturae Menippeae* ale lui Marcus Terentius Varro, ale căror fragmente

sînt grupate sub titluri revelînd tema reflecțiunii morale prin proverbe : *Și-a găsit oala capacul, Cine fuge de ai săi, fuge departe* ; formule morale : *Beți cu măsură, Apucă-te numai de treabă* ; parodia unor piese de teatru : *Aias sperietoare, Pappus pîrîtor, Apolo mîncăciosul* etc. Moraliile lui G. Călinescu (adunate mai nou sub titlul inspirat *Gîlceava înțeleptului cu lumea*[2]) urmează — probabil involuntar — această tradiție a arhaicii *saturae* pînă și în titluri. Textele alcătuind tabletele, cronicile „mizantropului", mai apoi ale „optimistului" sînt în cea mai mare parte exerciții satirice pe teme ca : *Peștele cel mare înghite pe cel mic, N-ai carte, ai parte, Cît mai puțin efort, A-njurat pe ta-su ! Despre plictiseală sau de ce nu se citesc cărțile, Despre ușieri, impiegați și birouri publice, Despre prea cuviosul mucenic, întocmai cu apostolii..., Țara lui «Las-o-n plata Domnului», Tot mai înveți, maică ?* sau *S-o luăm de la epidermă*. Tehnica stilistică obișnuită în aceste *moralii* este aceea a reducției grotești. Călinescu nu-și consemnează meditațiile, reflecțiile, *in abstracto*, el proiectează mici discursuri epice. Lumea crimelor pasionale, a anunțurilor matrimoniale, a conflictelor cotidiene, citadine, în perspectiva grotesc-satirică este, înainte de toate, o lume literar convenționalizată. Cîteva teme ale satirei antice revin cu insistență sub pana sa. Astfel : tema deșertăciunilor femeiești, a vanității celor bogați, a indolenței meșteșugarilor, a literatului infatuat, tema falsei idile rustice etc. O lume „himerică" ne este înfățișată, adică una compusă din elemente eterogene. Grotescul unește convenționalul și eteroclitul. Închipuind mici fabule pentru a exemplifica tema propusă, moralistul își permite o mare libertate a ficțiunii, apropie lucruri, fapte, trăsături îndepărtate între ele, surprinzătoare prin asociere, flagelează convențiile, locurile comune, opiniile curente, banale, universal acceptate prin evidențierea insidioasă a banalității, a trivialității lor. În tren, la băi, în tramvai sau în birouri, descoperă o faună arhaică prin apartenență tipologică și, totodată, agresiv contemporană. O lume pe care acest cărturar o cunoaște, firește, în mare măsură din cărți și periodice. Căci compulsează cărți de bucate, răsfoiește reviste de modă, citește ziare și anunțuri publicitare. Vestimentația sau arta culinară, ca și evenimentele senzaționale, îi slujesc drept pretexte pentru schițe în care, prin hiperbolizare, proporțiile firești ale lucru-

rilor, faptelor sau situaţiilor sînt încălcate, şarja ironică proiectîndu-l în enormul sau, dimpotrivă, în minusculul rizibil.

Parodia s-a slujit din timpuri străvechi de mijlocirea fabulei. S-a recurs la animale şi, mai rar, la vegetale, ca de o epură caricaturală a gesticulaţiei omeneşti. Unele dintre cele mai reuşite „cronici" ale moralistului Călinescu sînt cele în care înfăţişează aspecte ale unui satiricon zoologic. Ca şi în ornamentaţiile pictural-murale, descoperite la sfîrşitul secolului al XV-lea, în încăperile subterane ale băilor lui Titus, apoi în „Casa de aur" a lui Nero, cărora li s-a dat denumirea de *la grottesca*, şi care îl vor inspira pe Rafael în decorarea „grotescă" a logiilor Vaticanului, ori pe Giovani da Udine, picturi reprezentînd forme vegetale şi mai ales animale ori umane împletite într-un joc liber şi aberant, tot astfel textele lui Călinescu pornind de la observaţiile moralistului asupra animalelor sînt pline de o degajare şi o libertate voioasă a fanteziei artistice, de voioşia spiritului grotesc [3]. Ridicolul instinctului care funcţionează orb, încăpăţînat, fără nici o putinţă de a se adapta împrejurărilor, ridicolul găinii şi al senilului, imprudenţa dementă a furnicii, tenacitatea inutilă a naturii, moartea păianjenului care intră într-o „trembolenţă locală" în faţa cutiei din care năvălesc sunetele aduse prin undele radiofonice, ca şi viţiile ori virtuţile cîinilor şi pisicilor sau reflecţiile broaştelor ţestoase, toate acestea nu apar în prozele scriitorului doar ca o formă alegorică de comunicare a unor sentinţe morale. Ele sînt reprezentări ale grotescului, conform tradiţionalei încălcări a limitelor dintre regnuri pe care le pretinde această structură artistică. O întreagă literatură manieristă (contemporană cu pictura „grotescă" a şcolii lui Rafael) folosea în pamflete, satire, şi portrete caricaturale, diverse „maimuţăreli". „Maimuţa ca metaforă" (despre care Ernst Robert Curtius a scris un mic studiu pe cît de erudit pe atît de amuzant) este frecventă într-o literatură grotesc-satirică pe care Călinescu o savurează, cum o dovedesc diverse texte ale sale scrise în acelaşi spirit, precum articolul *Despre purici* („fiinţe eminamente feudale" după cum furnica are „un suflet asiatic colectiv" iar păianjenul cel fioros e „un Barbă-albastră inocent"). Animalele joacă un rol metaforic în aceste apologuri, dar mai interesante decît concluziile voit pedant-hilare ale moralistului sînt chiar ficţiunile. Unele din acestea amplifică gro-

tescul, introducînd în sfera sa, alături de caricaturalul zîmbitor al imaginii, rîsul amar, simbolul major al pieirii, precum în medievalele Dansuri macabre. Aşa, de pildă, în istorisirea morţii păianjenului, tragic ispitit de radiofonie : „Enormele unde ale aparatului îl trăgeau în jos ca marea pe crab. Voluptăţi nemaiînchipuite, dureroase, săltau acest trup diafan şi monstruos. Fiecare vibraţie îl făcea să viseze muşte uriaşe împleticite în pînza de mătase. Dar în nodul zgomotos din dreptul magnetului nu era decît o genune sonoră. Păianjenul îşi pierdu somnul şi căzu într-o excitaţie neîntreruptă. Pierdu sensibilitatea micilor unde, şi muştele căzute în plasa lui nu se mai vestiră simţurilor sale isterizate. Era ca un om atras de lună, care pică pe cel mai neted caldarîm. Păianjenul a murit fără îndoială de foame şi de voluptate, împietrit în vatra sunetelor."

Satiricon-ul romanelor călinesciene se pregăteşte aici, în acest laborator al foiletoanelor săptămînale sau bilunare. Cu oarecare mîndrie, Quintilian proclama dreptul latin de paternitate asupra satirei : *„satira tota nostra est"*. Iar Călinescu, într-un preambul la *Fata răpită* declara : „...sînt latin şi setea de a cunoaşte şi deci de a clasifica oamenii mă devoră". A cunoaşte, a clasifica, desigur, dar — în acelaşi timp — a recunoaşte măştile, a le pune şi a le scoate, a participa la un joc al măştilor, a închipui pantomime, a introduce în portretul caracterologic dialogul, a considera persoanele în dubla lor ipostază (etimologică) drept indivizi şi măşti, a le privi drept *dramatis personae* în mici proze închipuind jocuri dramatice eteroclite, a asocia caracterologia ironică şi pedagogia surîzătoare. Or, aceste demersuri fac parte din sfera latină a satirei. Moralistul nu practică doar descrierea tipologică — în texte precum : *Duelistul, Farmacista mea, Meseriaşi, Femeia ideală, Elevii bandiţi, Generaţie vindicativă, Despre femeie, Gloria după moarte, Un om calm, O stilistă, Autodidactul, Despre egolatrie, Un îndrăgostit, Senilităţi, Un monstru, Un mizantrop, Invidia, Despre ratare, Cariera, Mulţumirea de sine* etc. —, el nu clasifică doar, asemenea unui moralist clasic, un La Bruyère discipol al lui Teofrast, operă de psiholog şi logician, ci transpune caracterele într-un registru fabulos, descoperă ficţionalitatea lor, participarea lor la o sferă a imaginarului. În rigiditatea canonică a caracterologiei clasice, el introduce arbitrarul „satiric" al fanteziei descătuşate.

Aparent, o asemenea perspectivă asupra ficţiunilor moralistului Călinescu pare să fie contrazisă printr-o aserţiune fermă a criticului. Într-adevăr acesta declarase : „Literatura noastră face prea multă sociologie şi istorie, este cazul de a o îndrepta spre psihologia caracterologică şi spre umanitatea canonică". Canonul uman la care se referă Călinescu este cel universal-clasic. Idealul *normei* umane l-a urmărit, fără îndoială, pe omul care se voia un grec („Eu sînt grec"), care se visa trecînd prin armonioase propilee. Dar canonul clasic este înlocuit în marea majoritate a prozelor sale prin canonul grotesc [4]. Şi aceasta nu pentru că în epica sa, criticul s-ar fi dezis. Preocupările sale se îndreaptă, cu adevărat, spre caracterologie, şi umanitatea canonică îl atrage prin universaliile sale. Dar puteri subiacente, ca o demonie, îl subjugă, tulburînd viziunea clasic canonică, îi descoperă jocul cu măşti, burlescul, grotescul, parodia umanităţii canonice. Prozele lui G. Călinescu (şi ne gîndim la cele patru romane, dar şi la „minorele" sale) constituie un *satiricon modern* şi, ca atare, au — dacă nu o rădăcină latină — cel puţin o nevăzută punte care le leagă de protopărinţii greco-latini ai genului.

Rîsul, extravaganţele, frenezia, hiperbolismul, tot ceea ce caracterizează un satiricon structural, aspecte sub specia cărora vom privi opera romanescă a scriitorului, nu desmint cele spuse de el cu privire la *gravitatea* sa constituţională. Comentînd cronica lui Perpessicius la *Enigma Otiliei*, Călinescu îşi îngăduie o confesiune : „...ne permitem să-i destăinuim d-lui Perpessicius că sufletul nostru e mai degrabă grav, ba chiar solemn, că am urmărit totdeauna construcţia solidă care să ducă la emoţiile profunde". Nu ne îndoim de sinceritatea acestor rînduri. Dar, după cum jocul satiric nu ignoră norma umană şi artistică, după cum canonul grotesc urmează categoriile caracterologiei chiar dacă le perturbă prin rîs şi fantezie, tot astfel masca nu şterge chipul, ci doar îl „preface", iar teatralul nu exclude patosul. Călinescu era pe deplin conştient de ambiguităţile, de ambivalenţele naturii sale, de fondul exuberant, jucăuş al acesteia, ca şi de gravitatea sa. În prefaţa la *Cronicile optimistului*, el se apără astfel : „Teatralitatea, patetismul se însoţesc cîteodată, gesturile mele sînt departe de a fi teatru şi proză : ele sînt exact corelatele fizice ale sufletului meu avîntat şi solemn".

2. SATIRICON-UL ÎNTRE CLASIC ŞI BAROC

Ce înţelegem prin *satiricon* ? Ştim că prin acest termen a fost denumit romanul lui C. Petronius Arbiter, nobilul epicureu, patricianul elegant, amicul împăratului Nero. În puţinele fragmente ce ne-au rămas din această operă, ni se prezintă aventurile burleşti ale unor tineri, de formaţie intelectuală, care trec printr-o şcoală de retorică, ajung într-un lupanar, sînt oaspeţii unui libert îmbogăţit, fug pe mare, naufragiază şi trăiesc pe socoteala unui ins înconjurat de o droaie de vînători de testamente. Fără să fie o autentică satiră menipee, romanul lui Petroniu păstrează unele din trăsăturile acestei specii : e o caricatură a unei societăţi observată cu un ochi atent la detaliile concrete, dar şi la ridicolul funerar al gesticulaţiei umane, o viziune ironică asupra existenţei morale (imorale sau amorale în genere), un aliaj al fabulosului enorm cu exagerarea bufonă, al reprezentării unei culturi rafinate cu cruditățile unei realităţi triviale. Opera vădeşte utilizarea unui amalgam de stiluri, de modalităţi ale comicului, de limbaje diverse. Urmînd modelul satirei menipee, dar şi al unei parodii a romanului pastoral-erotic, Petroniu sublimează batjocura latină, păstrînd unele legături cu folclorul vieţii publice. Fără să se refere la această lucrare „clasică", savantul exeget al lui Rabelais şi Dostoievski, M. Bahtin, a studiat istoricul *menipeei,* preschimbarea unui folclor al rîsului popular, ca şi al formelor de ritualuri-spectacole (sărbătorile de tip carnavalesc) într-o tradiţie literară [5]. El a introdus formula *„realism grotesc"* pentru tipul specific de imagini propriu culturii populare a rîsului. Acest tip grotesc de imagini apare în culturile arhaice, în mitologie, în perioada preclasică a literaturilor antice, continuă să trăiască în zonele „inferioare" necanonice ale epocii clasice moderne, cînd decade la nivelul comicului vulgar sau suferă procesul degradării naturaliste. Un canon grotesc poate fi opus, după Bahtin, canonului clasic. Ca şi Gustav René Hocke, exploratorul pasionat (pe urmele maestrului său Ernst Robert Curtius) care opune unei constante „clasiciste", o constantă „manieristă", a iregularului, Bahtin descrie o fenomenologie a menipeei, a carnavalescului. Unele din determinările sale ne pot sluji în configurarea unei structuri a *satiricon*-ului. Nu considerăm opera lui G. Căli-

nescu subsumabilă unei sfere a menipeei în sensul pe care l-a dat termenului acest savant. Dealtfel, cu toată acurateţea analizei „carnavalescului", „menipeei", aceste categorii sînt mult prea largi de vreme ce pot îngloba, printre multe altele, ficţiunile lui Rabelais, comediile lui Molière, romanele filosofice ale lui Voltaire şi Diderot ca şi romanul dostoievskian. Dar, alături de studiile lui Wolfgang Kayser privitoare la grotesc, lucrările lui Bathin oferă unele instrumente categoriale în analiza universului imaginar călinescian.

Înainte de a întreprinde o explorare a acestui univers, să precizăm coordonatele sale, îndeosebi în raport cu „canonul clasic". Folosind unele determinări călinesciene, putem spune că *satiricon*-ul se află la limita dintre „arta de tip asiat" şi „arta mediteraniană" [6]. Aceste formule îi slujeau criticului la definirea noţiunilor de clasic, romantic şi baroc, ca tipuri universale, desprinse de contingenţele istorice. Pe de o parte, am avea o artă care dezvoltă o natură iraţională şi monstruoasă, lipsită de consideraţie pentru om, pe de altă parte, o artă a umanităţii raţionale, lipsită de natură. Între aceşti doi poli — ai „Asiei" şi „Mediteranei" — o zonă de compromis, corespunzînd „barocului". Oricîte obiecţii s-ar putea aduce acestor delimitări, ele ne pot sluji în situarea satiricon-ului în acea zonă intermediară de compromis, a „barocului". E adevărat că în caracterizarea acesteia, termenii lui G. Călinescu sînt extrem de parcimonioşi. Barocul e privit ca un stil de „decadenţă", limitat la „probleme tehnice", la perfecţionarea regulilor, dar manifestînd o percepţie bogată, o mare curiozitate plastică, şi o aplecare spre experienţele rare. Conceptul este mult mai bogat în determinări. În textele sale critice, G. Călinescu repudiază, aşadar, barocul, sau, cel puţin nu manifestă nici o adeziune la barochism. Nici truhanescul umoristic al lui Quevedo, nici cultivismul lui Gongora nu par să-l fi incitat. După el, criticul care osîndeşte didacticismul şi metafizicul, deopotrivă, denotă prin aceasta o conformaţie barocă.

Pentru Călinescu, marea literatură este, întotdeauna, clasică, „iar ce este măreţ în romantism, baroc, aparţine tot ţinutei clasice". În lecţia de deschidere despre *Sensul clasicismului*, din care am extras aceste cuvinte, apologia stilului clasic se

conjugă într-un mod semnificativ, cu critica spiritului literaturii române contemporane, şi îndeosebi a romanului românesc. Prozatorul, în speţă romancierul român ar întreţine „o mistică excesivă a evenimentului", ar privilegia particularul pur, efemerul, faptul istoric ca dat brut. Spiritul „cronografic", „jurnalistic", aderent exclusiv la contingenţe, ridicîndu-se din lumea fenomenelor, de la particular la universal, nu face decît să *exemplifice* universalul. Opus acestui fenomenism, clasicismul — ca literatură de cunoaştere, deci de reprezentare raţională a vieţii — se întemeiază pe universalitate. Fără să-l amintească pe Aristotel, e evident că — în această teză a sa — G. Călinescu se referă la „clasicul" text din *Poetica,* IX, în care poezia este opusă istoriei ca „mai filosofică" pentru că ea înfăţişează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul. Trebuie să remarcăm, de asemenea, că îndemnul spre cultivarea „psihologiei caracterologice" şi spre „umanitatea canonică", cu care se încheie apologia clasicismului, este întemeiat pe viziunea fenomenalului, prin prisma unei ordini antropologice şi morale prestabilite. De aici paradoxul aparent: scriitorul vine cu observaţia gata făcută, se naşte cu ea. Un fel de apriorism al categoriilor morale ale umanităţii. Clasicul nu caută ineditul, accidentalul, nu-l interesează, nu cultivă personalismul, tinde spre abolirea „geniului".

Ar fi facil să căutăm contradicţii între tezele criticului, care pledează, evident, pentru o concepţie cu care se identifică, şi propria sa practică literară. A pornit, oare, întotdeauna moralistul Călinescu, pe care l-am văzut atît de avid de evenimente, de fapte, mai ales senzaţionale, de la o reprezentare raţională a vieţii? Cronicile, delectabile tocmai prin reprezentarea empiric-imaginară, documentară, întreg acel *jurnal călinescian* ţinut *palam et publice,* înlocuind însemnările intime (constituţia ciclotimicului este la antipozii schizotimiei cultivatorilor de asemenea jurnale personale), cronicile „mizantropului" ca şi ale „optimistului" nu constituie oare, o tentativă de a desprinde din observaţia momentului o schemă universală? Sînt ele rodul unei viziuni morale apriorice? Da şi nu. Scriitorul nu rămîne mereu în „tipic", după tipicul spiritului clasic. În schimb nu odată îl surprinzi „liniştindu-se", prin descoperirea tipicităţii în insolit. Considera el evenimentele cu acel *calm,* cu

acea *indiferență* pe care le atribuia spiritelor clasice ? Da și nu. Călinescu nu este academicul ce se plimbă (asemenea „capodoperei" din definiția lui Mihail Dragomirescu) printre oameni și evenimente, mulțumindu-se să le contemple ca printr-un perete de sticlă, și căutînd să raporteze totul la universal. Și asemenea cronicarului, romancierul proiectează el în permanență „tipicul", universalul ? Nu cultivă, oare, psihologia cazuistică, neclasică, nu caută neclasificabilul, unicul, nu-l atrage chipul clarobscur al „geniului" ? În sfîrșit, păstrîndu-ne în limitele determinărilor din *Sensul clasicismului,* s-ar putea medita — prin prisma viziunii din romanele călinesciene — asupra criticilor aduse în această alocuțiune procedeelor la care au recurs romancierii români ca și viziunii lor „în diformitate". Dar asemenea aparente neconcordanțe între programul doctrinar și practica literară nu sînt nicidecum scăderi ale unui spirit prin excelență mobil, viu pînă la contradicția lăuntrică ce nu poate scandaliza decît spiritele pedante și încutiate. Este clar, apoi, pentru oricine reflectează asupra sensurilor evoluției literelor române că a rămas — din generație în generație — de la dascălii Școlii ardelene la Heliade, de la Hasdeu la Pârvan, și mai ales de la Titu Maiorescu la E. Lovinescu, o sete neistovită niciodată pe de-a-ntregul a unei Arcadii clasice. Setea aceasta a peregrinărilor, mai mult chiar a cetățeniei spirituale într-o Eladă ideală l-a bîntuit pe G. Călinescu mai mult decît pe oricare dintre cei amintiți, poate tocmai pentru că într-însul erau atîtea puteri care se împotriveau regimului grec al spiritului. Căci, pentru el, clasicul este cel ce „privește prezentul *grecește*", este „un om, care fără să se abstragă din prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice..." În acest sens, destul de uimitor dar conform normelor stabilite de critic, el putea numi *Adolphe,* de Benjamin Constant, un „roman grec". Și, fără îndoială, că ar fi acceptat același apelativ pentru romanele sale. Satiricon-ul său este, într-un sens, și încă antic, o specie romanescă „greacă" sau greco-latină. Este el, însă, o specie clasică ?

S-a vorbit despre clasicitatea romanelor lui G. Călinescu și, îndeosebi, despre *Enigma Otiliei* ca despre un roman eminamente clasic. De fapt, încă de la elaborarea primului său roman, *Cartea nunții,* scriitorul ar vădi unele apetențe „clasi-

ciste", chiar conformarea la programul clasicist, prin esențializarea caracterelor, prin căutarea universalului în individual[7]. Știm ce ne spune autorul în *Istoria literaturii române* : „Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost, pe de o parte, de a se recrea, pe de alta de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutînd a separa prin dezlănțuire elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital". Or, a separa, printr-un fel de centrifugare, elementul liric, înseamnă a elimina solilocviul liric, neclasic conform definițiilor criticului, a converti tumultul subiectiv în ordine universal-obiectivă. Schema romanului ar urma modelul grec din *Daphnis și Chloe* al lui Longos. Dar ficțiunea însăși, într-adevăr redusă la desemnul simplu al unei iubiri ce ajunge să se împlinească și chiar să se consfințească ritual, ne îngăduie să o considerăm fructul unui demers de o clasică impersonalitate ? Nicidecum. Vom observa mai tîrziu, analizînd unele teme și motive ale romanului că, structura lui este străbătută de vinele unor obsesii călinesciene. Romancierul nu este nicidecum absent din romanul său. E adevărat că, în acest sens, nici Rebreanu, care se pune pe sine în paranteză, construind edificiile sale, nu este un demiurg absent din opera sa[8]. Dar, revenind la mărturisirea lui G. Călinescu privind finalitatea primului său roman, remarcăm cele spuse în legătură cu intenția de „recreație". Confesiunea scriitorului este, desigur, întemeiată. Călinescu s-a „recreat" scriind *Cartea nunții* și acest joc superior al unui spirit eminamente ludic este un factor esențial în compunerea fiecăruia din romanele sale. Ne-am putea întreba (în spiritul disocierilor făcute în eseul *Clasicism, romantism, baroc)* dacă un „clasic" se joacă în creațiile sale ? Sobrul Boileau se distra scriind poemul eroi-comic, *Le lutrin,* iar Horațiu, ca să nu-l amintim pe Ovidiu, cunoașteau și ei divertismentul. Dar opera-recreație, creația-joc este, în chiar spiritul discriminărilor călinesciene, caracteristică unui spirit estetizant baroc. Dealtfel, mai importantă decît o asemenea încadrare posibilă într-un „stil", este relația necesară dintre structura literară a *satiricon*-ului și umoarea ludică. Nu numai prin intenția creatorului, ci, structural, satiricon-ul este recreație. Și, uzînd de o posibilitate pe care ne-o oferă acest termen, este o recreație, adică un joc tocmai pentru că e o re-creație. Nu

întîmplător, ci perfect conştient, G. Călinescu face legătura între intenţia sa de a se recrea şi aceea de a reface schema din *Daphnis şi Chloe*. Încă în Antichitate autorii unor asemenea lucrări re-creau ficţiuni, fabule pe care le preluau oarecum gata confecţionate. Tehnica unui *remake* este doar aparent modernă. Şi dacă o întîlnim în unele mari opere ale timpului nostru aceasta este tocmai în cele — ca *Ulise*-le lui Joyce, tetralogia biblică, sau *Der Erwählte* ale lui Thoman Mann — în care recunoaştem elemente ale unui satiricon modern. În marea parodie a lui Joyce una din legăturile esenţiale (aceea a lui Bloom—Ulise-tatăl cu Dedalus—Telemah-fiul) este denumită de autor *jocoserioasă*. Acest cuvînt joyce-ian ar putea fi aplicat oricărui satiricon şi, prin urmare, romanelor lui G. Călinescu.

Ludicul asociat cu gravitatea în aceste romane îngăduie asocieri sau apropieri de elemente eterogene, permite delestarea temelor grave, introduce gratuitul în şirul faptelor determinate. Trebuie să distingem între jocul (oarecum tehnic-artistic) al naratorului, şi jocul ca temă sau complex tematic. Recreaţia autorului scriind *Cartea nunţii* nu constă doar în simplul fapt biografic al alternării activităţii laborioase a biografului şi exegetului eminescolog cu divertismentul proiectării unei ficţiuni agreabile, ci este înscrisă chiar în această ficţiune. Ea este un exerciţiu ludic, am putea spune de gradul al doilea. Căci modelul ei livresc, romanul pastoral *Daphnis şi Chloe*, este de asemenea o operă „jocoserioasă". Numai aparent acest opuscul al lui Longos este naiv. Ingenuitatea „păstorilor", a amorului lor este contrafăcută. Totul este convenţional în ficţiunea aceasta, mică epopee de decadenţă înrudită literar, prin apartenenţă la sfera sofisticii tîrzii (secolul al III-lea şi al IV-lea e.n.), cu *Banchetul sofiştilor*, opera lui Atenaios, un alt *satiricon* asupra căruia vom mai reveni în legătură cu *Bietul Ioanide*. Ca şi în romanul lui Longos, totul în *Cartea nunţii* este orînduit ca un joc, mai puţin pastoral, mai curînd citadin : sărutarea aparent fără consecinţe din tren, farandola erotică a tînărului Jim printre cele trei Graţii sportive — Lola, Dora şi Medy —, un joc e „oracolul" lui Bobby (un mic Puck provocînd destinul), jocuri sînt „planeta de tînăr", partida de natatie, profeţiile — în carte, în cafea —, lecţiile „de stil" în întinderea mîinii date Lolei, deambulările în Peugeot, gala de box, şi chiar ritualul,

neluat în serios de Jim, al nunții. Mici jocuri comice sînt presărate episodic în substanța romanului : jocul comic al elevilor și al dascălului lor de muzică, Ostrogotu, micile tabieturi ale bătrînilor din „Casa cu molii" ba chiar și ocolitele și ceremonioasele tratative matrimoniale ale lui Silivestru Capitanovici etc. Conversațiile lui Jim (îndeosebi cu roiul tinerelor fete din jur) au o alură jocoserioasă. În genere, apanajele civilizației modern-urbane la care recurge, ca la niște accesorii necesare romancierului, fac parte ostentativ din sfera activităților de *loisir* ale orășanului. Este semnificativ că, în articolul *Sport și literatură* (din 28 mai 1932, anul în care G. Călinescu scrie *Cartea nunții*), romanul românesc, acuzat de convenționalism, de evitare a realităților contemporane, este orientat tocmai spre aceste activități. „Publicul modern — afirmă criticul —, obosit de problemă, vrea senzația violentă a vieții, vrea dragostea fizică și călătoria, vrea sport și faptul senzațional, vrea, în definitiv, ceea ce toată omenirea a căutat de mii de ani și ceea ce în fond literatura a căutat să-i dea." Căci : „totdeauna literatura și arta au fost aproape exclusiv sportive, sportul reprezentînd vigoarea vitală a umanității". Satiricon-ul modern (ca și cel antic) ne va face să participăm la lupte de gladiatori, respectiv meciuri de box, senzația violentă a vieții fiind oferită de spectacolul jocurilor brutale.

Ceea ce se înțelege uneori prin „clasicismul" celui dintîi roman al lui G. Călinescu, după acea epură a cuplului care descoperă iubirea în romanul pastoral grec, sau caracterul epitalamic al tratării temei „nunții" (laudă a unui eros consacrat și finalizat prin procreație), aparține clasicismului doar printr-o lărgire nemăsurată a acestui concept. Tot astfel, *Enigma Otiliei*, în care ni se spune că programul clasicizant apare cu o și mai mare claritate [9]. Prin „clasic" se înțelege de astă dată balzacian. Disciplinarea fanteziei, supunerea la rigori, înfrînarea tumultului, în acest roman, apoi desenul caracterologic în manieră balzaciană, încercarea de a descoperi scheme tipologice universale, de a atinge universalul prin tehnica naratică a autorului *Comediei umane*, toate acestea ar face din *Enigma Otiliei* un model al compoziției realiste. Este manifestă urmarea unei scheme balzaciene, e prezentă intenția unei compoziții de acest tip [10]. Dar aceasta nu conferă operei statutul „clasic".

Arta portretului nu este exclusiv clasică. E adevărat că moraliștii francezi din secolele XVII și XVIII ne-au obișnuit cu o schemă a portretului caracterologic „clasic". A vorbi, însă, despre „clasicitatea" portretelor lui Balzac, este un abuz terminologic. Ambiția călinesciană de a clasifica oamenii, definindu-i și portretizîndu-i, prezentă în pseudojurnalul său de moralist ca și-n ficțiunile sale, arta în fond a organizării, a *formării* unor chipuri coerente, se asociază cu o propensiune cel puțin tot atît de marcată spre *deformarea* lor. Cum vom vedea studiind mecanica imaginarului călinescian, ceea ce ni se pare fidel unei scheme clasice urmează, în realitate, liniile unui schematism psihologic, stereotipiile unei mecanici deloc clasice. În spațiul caracterologic, Călinescu substituie canonul clasic printr-unul grotesc. Satiricon-ul nu este doar *joc,* ci *satiră* prin utilizarea ironiei, a șarjei, a tragicului, a patosului, și *parodie* prin întoarcerea pe dos sau răsturnarea valorilor absolute. Caracterologia satiricon-ului nu este aceea „normală" a clasicismului, ci una „himerică", alcătuită din elemente eterogene, în ruptură cu proporțiile firești. Ea este caricaturală. Moralismul caracterologului nu cunoaște distincțiile clare ale clasicelor clasificări, ci cultivă ambiguitățile, amalgamurile incerte ; fiecare determinare este amendată — în parte cel puțin — prin cea următoare. De pildă, într-o frază ce aparține moralistului de acest tip (l-am putea numi baroc), complexul moral se definește prin necontenite substituții și reducții : „Este o mirare care nu e indignare, o indignare care nu e condamnare, și o nuanță de scepticism care e de-a dreptul absolvire" [11]. Portretele lui Călinescu vor fi alcătuite prin asemenea restricții și asocieri de trăsături. Acestea din urmă sînt contradictorii chiar la caracterele cele mai unilineare. Ba chiar unilinearitatea lor este simptomatică, prin stereotipia psihologică pe care o manifestă, pentru o mecanică a caracterologiei.

Observăm în universul caracterologic călinescian o falie care desparte două planuri radical deosebite între ele. La o primă vedere, pe unul din aceste planuri remarcăm prezența unui mare număr de personaje, amintind parcă prin viciile înscrise în figura lor un vast tablou preexpresionist (echivalent pictural al unui satiricon) : *Intrarea lui Cristos în Bruxelles* de James Ensor. Prin satiricon mișună ființele tarate, măștile

hidoase sau burleşti, paiaţele. În pictura lui Ensor, inocentul este înconjurat de figurile carnavaleşti de *mardi-gras*. Tot astfel, în romanele lui G. Călinescu, mulţimea caricaturală înconjoară un mic număr (de obicei un cuplu sau o singură fiinţă) de „nevinovaţi". Structura umanităţii romancierului este deci aceasta : un cuplu sau o făptură adamică înconjurată de o omenire coruptă. Firește nu trebuie să înţelegem inocenţa sau corupţia într-un sens pur moral. Satiricon-ul are nevoie de o asemenea împărţire bipartită pentru a-şi organiza universul spectacular : de o parte ochiul limpede al unui sau al unor (puţini) *văzători*, de alta turbulenţa bîlciului deşertăciunilor, lumea poluată a *văzutelor*. În *Cartea nunţii* avem cel mai tipic cuplu adamic : Jim şi Vera. Apropierea intenţionată de antica pastorală (cu toate rezervele pe care le-am făcut cu privire la „naivitatea" acesteia din urmă) îşi are tîlcul în acest adamism al personajelor. Ei descoperă iubirea, sexul şi participă la Facerea lumii. Este ceea ce nu vor putea face împreună Felix şi Otilia, în *Enigma Otiliei*, deşi condiţiile le erau date. Dar ei rămîn, în esenţă, un cuplu al inocenţilor. Modificare aparent radicală în *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*. În realitate, deşi nu întîlnim în aceste romane ceea ce numeam o pereche adamică (chiar dacă Ioanide şi soţia lui ar putea să reprezinte în unele momente un asemenea cuplu, ca şi Deucalion şi Pyrha, în mitologia greacă), şi aici întîlnim un „inocent" înconjurat de cei vinovaţi : e însuşi Ioanide.

Satiricon-ul are deci nevoie de un ochi al nevinovăţiei. Tot astfel romanul picaresc face îndeobşte din *picaro* un ingenuu, un naiv care, trecînd dintr-un mediu într-altul, vede şi se formează. Romanul călinescian nu are decît prea puţine elemente comune cu cel picaresc, dar romancierul a simţit nevoia unor martori inocenţi. Ei sînt însă, mai mult decît martori, căci prezintă — în mijlocul unei lumi *vechi* — o garanţie posibilă a reînoirii. Într-adevăr aceşti privilegiaţi ai ficţiunilor lui Călinescu sînt înconjuraţi de o *lume veche*, ale cărei imagini constituie, în bună măsură chiar pentru ei, *lumea ca spectacol*, esenţialul satiricon-ului. Această dualitate a planurilor — deoparte scena veche cu saltimbancii ei, de altă parte inocentul *homo novus*, participant la spectacol —, revelează o

dublă obsesie originară a romancierului : obsesia lumii vechi, în descompunere, coruptă, stînd sub condamnare, şi aceea a lumii noi, a regenerării posibile. Lumea veche — în *Cartea nunţii* — este cea din „Casa cu molii" a rubedeniilor lui Jim, dar şi a doamnei Policrat „et C-nia". În *Enigma Otiliei* este clanul Aglaiei, şi întreaga casă a lui moş Costache Giurgiuveanu, ca şi Pascalopol. În *Bietul Ioanide* tot cercul Saferian, şi casa Hergot. Dar şi membrii „mişcării" ţin de lumea atinsă de corupţie, revolută. Tot astfel cercul aristocraţilor din *Scrinul negru,* invitaţii Şericăi Băleanu, toţi cei participînd la ceremonia, la riturile unei societăţi în descompunere. Separarea acestor „planuri" este, într-un sens, arbitrară. Ea nu rezidă într-o despărţire între un infern real cu bolgiile sale şi un paradis posibil. Imaginarul călinescian cunoaşte însă un fel de bipolaritate : un pol al zenitului creator, altul al nadirului decreaţiei ? Un fapt este cert : în fiecare din aceste romane, substanţa epică se concentrează în jurul unor centre, dintre care unele (cele mai multe) reprezintă *Vechiul* (cu seducţiile, cu primejdiile, cu farmecele şi ororile sale), altele sau, mai degrabă, altul reprezentînd *Noul,* un nou al promisiunii sau al eficienţei creatoare.

Un excurs în spaţiul liricii lui Călinescu poate să ne ajute în elucidarea unor linii de forţă prezente în romanele sale. „La început a fost Avîntul" — cu acest vers, simplu şi solemn amintind verbul ioanit, se deschide cartea poeziilor lui G. Călinescu. Început al unui poem intitulat *Cosmogonie,* versul închipuie gestul dintîi al creaţiei cosmice şi poetice totodată. Sau, mai exact, ceea ce precede acel gest, starea originară de elan, exaltarea din care au purces şi purced toate. Căci fenomenul originar al poeziei călinesciene este un anume *avînt* al fantaziei, stare lirică particulară, exaltare senzorială şi imaginativă voită, lucid regizată. El însuşi, poetul, în reflecţiile sale asupra poeziei, vorbea despre „nevoia fundamentală a sufletului unora de a prinde sensul lumii". Dar, abstracţie făcînd de o asemenea nevoie general-umană, „avîntul" cosmogonic călinescian este o năzuinţă spre făurirea unui univers poetic sieşi suficient, un *nisus formativus* — cum ar fi spus Blaga. Fireşte, „Avîntul" se identifică cu „Cuvîntul". De altfel, în finalul poeziei amintite,

Cosmogonie, poetul revelează această identitate esențială. Răsturnînd proiecția sa, întorcîndu-și privirea dinspre începuturi înspre sfîrșituri, iată-l în fața cuvîntului etern :

> Nimic niciodată nu va fi după mine
> Decît nepătrunsul, grozavul, Cuvîntul
> Adiind în aeternum ca vîntul...

Ne-am obișnuit să vedem în poezia lui G. Călinescu o delectabilă comedie a cuvîntului, organizată de un spirit clasicist, de un cărturar care-și exprimă emoțiile doar după ce ele au fost intelectualizate, strecurate printr-un filtru livresc. Nu e cu totul falsă această imagine la formarea căreia poetul însuși a contribuit prin unele autoportrete mitizate ale sale pe care ni le transmit chiar poeziile. Lumea cărților printre care trăiește devine pentru el natura însăși. De aici fabuloasa închipuire — de sorginte romantic-eminesciană — a greierilor țiuind printre tomuri, ascunși în pana poetului, a chiparoșilor foșnind în înaltul rafturilor.

Dar referirile frecvente la mitologia mediteraniană greco-romană, la clasicii Antichității — de la Herodot la Teocrit, la Virgiliu și Horațiu — cîntarea elementelor firii, prozodia bine calculată și alte asemenea argumente care se aduc în favoarea clasicității poeziei călinesciene nu sînt suficiente pentru a pune în lumină adevărata ei natură. Este însă, oare, în arta aceasta insidioasă, care se joacă pe ea însăși și se privește jucînd, în poezia aceasta a metamorfozelor (ce neagă clasica imobilitate a formelor), o natură esențială, statornică ? Nu este mai curînd, în această lirică, un voluptos și continuu joc al aparențelor ? Nu este ea tocmai, și numai, un joc de măști ?

În 1937 cînd G. Călinescu publica placheta celor unsprezece poezii, acestea alcătuiau, după propria sa mărturisire, altceva decît „un capriciu intelectual", altceva decît „o diversiune". Într-o anumită măsură, poetul este un *homo ludens* ; orice joacă, de la cea mai nevinovat-naivă pînă la cea mai înalt-rafinată, a spiritului, convine firii sale. Dar cuvîntul, „nepătrunsul, grozavul", nu este pentru el doar un simplu joc. Divertismentul pur este arbitrar, este facilitate. Or, în *Principii de estetică,* profesorul Călinescu afirmă că : „arbitrarul sistematic obosește spi-

ritul şi că poezia cere un sens". Problema esenţială, dacă o putem numi astfel, cu care s-a văzut confruntată conştiinţa poetului nostru este tocmai găsirea unei joncţiuni posibile între arbitrarul fantaziei şi ordinea necesară a sensului şi a formei impusă de această preaexigentă conştiinţă. Soluţia pentru el era una, şi a găsit-o într-o poetică conceptualistă. Departe de a se subsuma unui neoclasicism oarecare, mai mult ori mai puţin parnasian ori carduccian, G. Călinescu întreprinde cu graţie, cu ironie, cu umor, cu regret nostalgic o parodie a locurilor comune, a uneltelor preaobişnuite ale diverselor clasicisme. El citează textele clasicilor degustîndu-le ca pe nişte licori de preţ, glosează pe marginea lor, se slujeşte de *maniera* lor, cu o desfătare estetică secundară. Un alt joc secund în care planul prim poetic este depăşit. Astfel în *Fragment epic* şi, mai ales în admirabilul poem-glosă *Herodot,* IV, 8—9, închipuind călătoria lui Hercule spre tărîmurile hiperboreale.

Manierismele post-renascentiste (mai ales cel italian, dar şi cel spaniol), amîndouă binecunoscute lui G. Călinescu, au practicat o poezie plină de *concetti,* de metafore abstruse, de aluzii mitologice şi savante, o artă senzorială dar livresc-intelectuală. Natură barocă, G. Călinescu găsea într-o asemenea poetică a *phantasiei,* exerciţiul firesc al acestei naturi. De aici, în lirica (dar şi în epica sa) abundenţa imaginilor diverse, şocante, de aici farmecul locurilor, lucrurilor şi făpturilor vetuste care, asemenea putregaiului fosforescent, scînteiază în noapte. De aici poezia voluptăţilor cugetului unită cu aceea a simţurilor. Şi plăcerea pentru travestiuri. Şi artificializarea voită a simţirii. Căci, cum spunea Călinescu : „Poezia nu are nici-o legătură cauzală cu sentimentele adevărate şi nici nu urmăreşte să trezească sentimente".

Reţinem din acest scurt examen al liricii fascinaţia vetustităţii, prestigiul echivoc, evident estetic al Vechiului, clasicizat în opere, sau fosilizat în lucruri şi făpturi mumificate. În *Lauda lucrurilor* unele ustensile casnice, vechi mobile *(Oglinda, Fotoliile, Ceasul, Patul)* îndeamnă fantazia la evaziuni fabuloase. Printre elogiile versificate ale lucrurilor este strecurat mirabilul poem, *Rochia de moar.* Din aceeaşi familie cu *Ghenca,* „mătuşa / Din casa moartă-n anul o mie nouă sute...", tanti Magdalina este o umbră care prinde trup din

falbalalele unei alte epoci, din rochia de moar uitată pe fundul unei lăzi de Braşov. Fantomatica făptură stîrneşte la început oroare prin descompunere, mai apoi este metamorfozată într-o „fată cu ochi de agrişi în candid malacof". Iată o transfigurare a defunctului pe care numai exaltarea poetică o permite, care îi este însă interzisă prozatorului. Acesta revine însă, în fiecare din romanele sale, ca sub imperiul unei puternice atracţii a imaginarului într-un *loc vechi,* locul privilegiat, echivoc — stîrnind oroarea şi voluptatea — din ficţiunile călinesciene. În *Cartea nunţii,* „Casa cu molii" este în întregime un asemenea *loc.* Dar în ea, sînt unghere şi obiecte în care se concentrează oarecum caducitatea. „Mirosul caracteristic al odăii deşteptă toate amintirile lui Jim. Era o duhoare închisă de cireşi mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de gîndaci striviţi, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de *patchouli* şi naftalină." Descrierea ciudat barocă a acestui spaţiu afectat de vetustitate continuă. În şifonier hainele dintr-o altă epocă sînt intrate demult în putrefacţie. „Un colb sclipitor ploua mărunt în dunga luminii şi nişte scame mari cenuşii, zburară deodată. Erau moliile. Jim strivi una în mînă, prefăcînd-o în polen. De-abia atunci băgă de seamă friabilitatea stofelor, carbonizarea lor săvîrşită lent, în întunecimea dulapurilor. Identitatea ţesăturilor cu fluturii era aşa de perfectă, încît el se aştepta ca tot conţinutul şifonierului să zboare afară într-un roi de molii argintii, lăsînd racla ciuruită de cari a hainelor. Totul părea acolo mîncat de molii, pînă şi valsul din ceas, şi Jim, simţindu-şi nările uscate de fluturi pulverizaţi, deschise geamurile de perete." O asemenea îndărătnicie de a cultiva în umbră obiectele decedate nu este caracteristică doar familiei tînărului Jim. În *Enigma Otiliei,* casa lui moş Costache în care pătrundem odată cu tînărul Felix, din primul capitol al romanului, este de asemenea un loc al obiectelor defuncte, exalînd „un aer de ruină şi răceală". În plus, aici întîlnim, o grotescă adulterare a grandiosului clasic în arhitectură, sculpturi, imitaţii de picturi pompeiane. Romancierul aglomerează în aceste spaţii ce sînt adevărate anticamere ale morţii, obiecte muzeale, ciudăţenii de anticariat. Astfel apar, în *Bietul Ioanide* (tot din primul capitol, introductiv) salonul plin de vechituri mai mult ori

mai puțin prețioase al lui Saferian Manigomian. Toate acele fotolii, bergere cu tapiserie Aubusson, mese pseudoantice cu cratere de marmură din care ies buchete artificiale de flori de sidef, acele mensole-altar, și, lustre autentic bisericești de alamă, acea sumedenie de mici picturi în ulei ca și vraful de covoare și chilimurile strînse și împăturite, cu mirosul de cafea dar și de „putred și descompus", sînt semne ale disoluției unei civilizații și a unei culturi. În *Scrinul negru,* bolgia infernală a talcioc-ului, ca și diversele acumulări de antichități, hiperbolizează caducitatea lucrurilor și făpturilor.

Vechiul constituie un loc comun al satiricon-ului, ca și aglomerarea eteroclită de obiecte. Dar locurile „vechi" nu sînt doar ale descompunerii, ci și scene ale unor spectacole adecvate acelor locuri. Talcioc-ul din *Scrinul negru* este bolgia în care devine vizibilă disoluția vechii protipendade. În același timp este locul unui bîlci grotesc. Gaittany o întreabă pe Sultana care vinde la talcioc : „— Cum merge comerțul ?" și femeia răspunde : „— Vînd ce se cere, iubite domn, grotescul e la modă."

Grotescul este o dimensiune estetică pe care o întîlnim constant în romanele lui Călinescu, de la formele sale „joase", primitive sau vulgare, pînă la cele superioare, nobile. Scriitorul caută și găsește contingențe între fenomene aparent incompatibile între ele, încălcînd reprezentări curente. El își ia acest drept, considerînd ruperea proporțiilor zilnice un privilegiu al marelui artist. Într-o analiză a romanelor lui Tolstoi teoretizează chiar necesitatea caricaturii, a șarjei ca „procedeu clasic" condiționînd însuși realismul marelui creator. „Mușchii michelangiolești sînt ca niște funii de corabie, capul lui Hercul e o nucă pusă pe umeri de stîncă, figurile lui El Greco sînt văzute ca la lumina a zeci de lumînări aprinse sau printr-o vitrină cu apă, alungite, asimetrice, tremurate..." Observăm că exemplele invocate aparțin manierei lui Michelangelo, de la care se vor revendica manieriștii, iar deformările lui El Greco sînt de asemenea simptomatice pentru manierism. „Realitatea — continuă Călinescu — este diformă, disproporționată, singulară, și geniul are această putere de a privi în față particularul gravid de universalitate, în vreme ce omul comun vede abstracții." Declarația este o apărare estetică a grotescului (ca

şi a oricărei estetici a urîtului, a caricaturii etc.). Vitruvius (pe care Ioanide îl avea mereu pe masa de lucru) respingea — în epoca lui August — noua modă „barbară", de a picta pe pereţi figuri de monştri în loc de reproduceri clare ale lumii materiale"[12]. El se situa aşadar pe poziţiile clasicismului, condamnînd stilul grotesc care nesocoteşte formele şi proporţiile „fireşti". Nu tot astfel discipolul său Ioanide care — deşi neoclasic în concepţiile sale arhitecturale, visînd o revenire plastică la Elada — are o imaginaţie grotesc-deformatoare, cu care l-a investit creatorul său. Procedeul şarjei, al răsturnării proporţiilor, ducînd la alte răsturnări în ordinea valorilor (sau derivînd din acestea) aparţine deci stilistic epocilor neclasice — manieriste sau baroce — în care apare de altfel satiricon-ul. Unde este schemă este şi şarjă — o ştie şi o spune criticul. Atît una cît şi alta derivă dintr-o disoluţie a clasicismului.

Modificarea grotescă a proporţiilor intervine, îndeosebi, în desenul portretelor şi în discursul dialogat, în conversaţia personajelor, cu alte cuvinte în sectoare cultivate cu precădere de artiştii clasici — prin impunerea unor canoane specifice. Două procedee frecvent folosite în romanele lui Călinescu implică prezenţa deformării groteşti. Un asemenea procedeu este *bîrfa*. Aceasta poate fi simpla colportare a ştirilor privind unele persoane, sau situaţii, dar merge prin diversele forme de clevetire, calomnie, pînă la caricarea enormă, de proporţii fabuloase. Colportajul este folosit ca o modalitate de expunere esenţială în tehnica narativă călinesciană. Aproape tot ce ştim despre „bietul" Ioanide, sau despre celelalte personaje din acest roman, aflăm prin mijlocirea bîrfei. Ca într-un bîlci al deşertăciunilor sociale şi morale, mai ales în ultimele două romane ale scriitorului, fabula este susţinută prin discursul colportorilor, deci prin cuvinte care fatal deformează realul. În *Satiricon*-ul lui Petronius, scena mare a ospăţului din casa bogatului libert Trimalchio, comesenii discută între ei, şi conversaţia lor — *tam dulces fabulae* — se dovedeşte a fi o bîrfă continuă. Arta bîrfei, în *Bietul Ioanide*, este utilizată de autor, în acelaşi timp, ca element de satiră socială, şi ca element tehnic, de portretizare, de reprezentare, sau de constituire a fluxului narativ. Firesţe, colportajul se opreşte la aparenţe, la

ceea ce i *se pare* altuia că vede. Portretul lui Ioanide se constituie, în mare măsură din „bîrfe" pe socoteala lui.

Un alt element al satiricon-ului este *farsa*, ca şi întreaga gamă a rizibilului (burlescul, bufoneria, umoristicul, comicul ca atare). Am văzut că transformarea tragicului în farsă, este o răsturnare prezentă în „cronicile" scriitorului. În romane această metamorfoză este — mai mult decît orice alt element — ceea ce conferă ficţiunilor caracterul lor „satiric". Prezenţa determinantă a *rîsului* în aceste opere, asociată altor dimensiuni ale lor, le defineşte statutul estetic. Căci, cele spuse cu privire la caracterul de *joc*, de *exerciţiu* al ficţiunilor, ca şi prezenţa masivă a unor anumite teme şi motive ale imaginarului (printre care o amintim pe aceea fundamentală a *Vechiului*, a lucrurilor dezafectate ce şi-au pierdut instrumentalitatea, dar şi anumite ipostaze ale exerciţiului erotic, apoi prezenţa temei obsesive a geniului şi genialităţii, la care se poate adăuga tulburarea ordinei paternităţii, faptul că paternitatea în aceste romane este mereu în criză[13]) toate acestea revelează orizontul şi dimensiunile funciar estetice ale romanelor lui Călinescu. Nu vom întîlni în aceste romane gravele probleme umane din romanul „obiectiv" al lui Rebreanu, nici examenul „subiectiv" din romanele autenticităţii (Camil Petrescu, Anton Holban etc.), nici vizionarismul trădînd obsesiile, halucinaţiile unui inconştient turmentat (ca în prozele lui Gib I. Mihăescu). În schimb, *satiricon*-ul călinescian înfăţişează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măşti, ale farsei, nu sînt cu nimic mai puţin grave, *estetic*, decît cele mai grave implicaţii ale romanelor amintite.

Ştim că G. Călinescu nu avea vocaţia tragicului[14]. Rareori într-o operă literară moartea modernă a tragicului poate fi mai uşor urmărită ca în sfera imaginarului călinescian. Metamorfoza tragediei în farsă presupune o viziune în care valorilor etice li se substituie cele estetice. O singură ordine a valorilor etice îşi păstrează integritatea, este promovată în ficţiunile călinesciene : ordinea creaţiei. Dar etosul creaţiei este o ordine ce ţine de realizarea valorilor estetice. Faptul că — în anii '30 — criticul refuza formula unui roman al „autenticităţii", îşi are semnificaţia atît pe plan etic, cît şi pe plan estetic. După criticul nostru : „autenticitatea [...] sentimentul de

viață [...] sînt condiții de amănunt și adesea simple iluzii critice. Fundamentală rămîne putința de transfigurare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară. Adevăratul romancier rămîne un poet, adică un autor de poeme..." Așadar, examenul de conștiință, adecvarea actelor la conștiință, nevoia de a fi tu însuți cel care ești cu adevărat, tot ceea ce îi preocupă pe romancierii „autenticității" este futil în arta romanului care este „autentic" doar ca o creație poematică. Refuzul „analizei", al „problematizării" vieții morale („Problema dragostei, problema adolescenței, problema generațiilor ? Ce sînt toate acestea ? Pentru noi, dragostea, viața, maturitatea sînt fapte primare, nu probleme" — afirmă G. Călinescu la 18 august 1935), respingerea „trăirilor" reprezintă eliminarea eticului ca dimensiune epică. Nu numai predicația morală a mai vechilor romancieri (pe care Călinescu o critică pe drept cuvînt ca pe o mare stîngăcie, analizînd opera unui Filimon, ci și condiția morală a „omului problematic", ca un complex tematic al romanului modern, este respinsă de el în numele creației artistice. De aici un dublu corolar în ce privește structura satiricon-ului său : întîi, acesta va închipui, în perspectivă „satirică", o societate ale cărei fundamente morale sînt grav avariate, dacă nu lipsesc cu desăvîrșire ; în al doilea rînd, perspectiva literară a romancierului va fi aceea a creatorului artist care-și proiectează fabula, ca și discursul, în afara oricărei intenții etic-problematice. Sînt interesante în acest sens reflecțiile criticului (într-un text din ianuarie 1939), cu privire la personajele românești. Acestea pot fi, după el, ființe care se mișcă, fără să știe de ce, automatice, instinctuale, documente ale naturii, sau ființe morale, care ne dau conceptul unei ordini spirituale în univers. Criticul precizează în termeni fermi că, ființele din categoria a doua sînt singurele demne de a deveni eroi ai unui roman : „Obiectul romanului este omul ca ființă morală". Însă, de îndată, aduce un amendament important tezei sale : „Interesul în roman și în genere în observația omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Cînd un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman." De fapt toți eroii complecși sînt „ipocriți, sublimi ori ridiculi". Text simptomatic. Mîșkin ca și

Don Quijote ascund o instinctualitate funciară sub aparenţele unei spiritualităţi de împrumut? Morala este o ipocrizie? Ni se pare a releva în cuvintele criticului termenii diatribei nietzscheiene împotriva moralei. Dar, G. Călinescu nu-şi exprimă aici opinia filosofică referitoare la statutul moral al condiţiei umane, ci o idee cu privire la statutul estetic al condiţiei eroului romanesc. Or, acesta, în viziunea specific călinesciană aparţine unei caracterologii întemeiate pe instinct nu pe o scară a valorilor morale, sau pe tribulaţiile unei conştiinţe morale. A demasca ipocrizia umană, sau, dimpotrivă, a reprezenta jocul măştilor, într-un bîlci al deşertăciunilor sociale, ca şi a demonta mecanica unei opere, a descoama fructul artistic pentru a-i pune în valoare savoarea pulpei cărnoase, dar şi ariditatea cotorului, iată demersuri tipice ale romancierului, respectiv ale criticului Călinescu.

Satiricon-ul nu cunoaşte suflete neliniştite, profund tulburate de un rău metafizic[15]. Turbulenţa „satirică" nu îşi are originea în crizele de conştiinţă, în ruptura interioară, ci, de cele mai multe ori, în închipuire. Anxietăţile eroilor nu au nici o rădăcină etică, în înţelesul în care eticul transcende instinctualul. Lui Moş Costache îi este frică, de asemenea lui Hagienuş şi Sufleţel eroii pusilanimi din *Bietul Ioanide*. Frica îi face să întreprindă acte caraghioase, pînă la dementţial, nicidecum actele unui om aflat într-o situaţie-limită. „Seriozitatea" unui Pomponescu în faţa morţii este şi ea marcată de o totală lipsă a vîrtejului care prinde o existenţă, fiind doar o pură mecanică comportamentală dusă pînă la capăt. Nici profunzimile instinctuale nu sînt dealtfel explorate. Romancierul evită abisalul sub orice ipostază. Sau, mai exact, abisalul apare numai parodic: după cum infernul în care coboară Ioanide, ca un alt Ulise, este un bîlci, e talcioc-ul, tot astfel abisurile instinctualităţii erotice, ale voinţei de putere etc. apar sub forme burleşti, sinistru groteşti sau eroi-comice. Descompunerea unei lumi, subiectul principal al satiricon-ului, care ar putea să ofere materia unei viziuni eschatologice, devine — în perspectiva tragicului convertit în farsă — o apocalipsă burlescă.

Despre Gaittany, naratorul din *Bietul Ioanide* spune că: „n-avea de loc sensul tragicului". Aceeaşi precizare ar fi putut să o facă cu privire la toţi eroii săi. Niciunul nu are un sen-

timent tragic al existenței. Chiar atunci cînd în viața lor intervin catastrofe, acestea nu sînt autentice tragedii.

Anihilarea omului nu este în sine umoristică. Dimpotrivă. Atunci cînd omul — avînd o valoare în sine — este copleșit, înfrînt de o putere superioară (fatum, zei, roata implacabilă a istoriei), el devine o victimă superioară, triumfătoare în spirit, a unei tragedii. Cînd însă omul este lipsit de o valoare care să-l facă superior celor ce îl înfrîng, cînd forța care îl copleșește este — în sine — mult inferioară ființei umane (cum este lumea obiectelor făurite de mîna omului), atunci cînd el devine victima unei *viclenii* a *lucrurilor*, a *situației*, a *convențiilor*, nu unei viclenii a zeilor, tragicul virează spre un comic negru. Silivestru Capitanovici, unchiul lui Jim, celibatarul care nu e în stare să-și găsească o consoartă, (rob al inerției și al clanului familial), ar putea să devină un caz tragic. Abstracțiunile filosofice îl lasă însă rece, căci „fiind mai mult istoric decît filosof [...] nu umbla după convingeri". În el dibuia o stare de conștiință prielnică pentru moarte, și se sinucide. Ocultismele, practicile divinatorii la care se dedă în disperare de cauză, apoi reflecțiile și obsesiile sale finale sînt mai curînd rizibile decît întristătoare. Nici o moarte nu este, de altfel, proiectată — în satiricon-ul lui G. Călinescu — ca o deslegare a unui nod tragic. Se moare dintr-o stupid-sinistră eroare (Pica, Hergot), se moare așteptîndu-se cu exasperare moartea altuia, sfîrșit ironic (Gonzalv Ionescu), se moare în rate (Moș Costache), se moare prefăcîndu-se că se moare (Hangerlioaica) etc. Tragicul ca element esențial al universalului a dezertat din universul ficțiunilor călinesciene. Nici un patos nu este prezent în aceste ficțiuni ; dacă mizeria umană este, într-o perspectivă „serioasă", patetică, în viziunea farsei, ea este grotescă. Scriitorul nu proiectează persoane, ci personaje-marionetă. Rareori o frază umană a atins sublimul ca acea cunoscută formulă kantiană, în virtutea căreia *homo sapiens* ar fi bipedul înălțat între pămînt și cer, avînd deasupra sa bolta înstelată și în sine conștiința morală. *Bietul Ioanide* se încheie printr-o notație pe care Hergot o face în jurnalul său după ce află moartea subită a lui Gonzalv Ionescu : „Cerul extrem de senin. Privit steaua polară." Într-adevăr, celui mai pur dintre impurele personaje ale romanului, i-a mai rămas contemplarea boltei înstelate, nu și

examenul conştiinţei. Căci, trăgînd prin nevăzutele-i corzi coviltirul cerului în jurul eroilor săi, romancierul apropie orizontul pînă la pînza din fundul scenei, şi în locul conştiinţei morale lasă un surogat. Omul lui Kant se reduce astfel la o paiaţă în arena unui circ, schimonosindu-se cînd jalnic, cînd ridicol. O asemenea reducţie artistică a umanului este specifică unui satiricon.

Sînt nenumărate semnele unei indiferenţe (fundamental estetice) la valori, în acest univers fictiv. Nici „satira" nu se exercită (ca în operele propriu-zis satirice) în numele unei teze axiologice. Pînă şi Creatorul prin excelenţă, Ioanide, manifestă indiferenţe enorme : „— Zici că Europa se transformă. Şi ce-mi pasă mie ?" El are planuri, proiectează şi construieşte. Este un artist care îşi permite să viseze lucruri imposibile practic — în planul temporal — posibile într-un plan utopic, ideal. Casa lui este creaţia lui. Acel „vreau să construiesc" al artistului genial Ioanide corespunde unui etos al creatorului Călinescu, este transcripţia cea mai directă a intenţionalităţii care-i in-formează opera. Prin aceasta, indiferenţa în faţa valorilor nu devine în acest satiricon nici o clipă un nihilism axiologic.

Sînt privilegiate, în fauna personajelor călinesciene, cele care — asemenea lui Ioanide, dar nu cu aceleaşi mijloace — întrupează creaţia. Acestea sînt singurele personaje ce se salvează. Astfel Jim şi Vera care exultă într-un imn al procreaţiei (o creaţie biologică dar simbolizînd-o pe cea spirituală). Cu tonul său, întrucîtva doctoral şi peremptoriu, tînărul îşi edifică soţia : „ — Vezi tu, — zise el, mîngîind-o pe păr şi sărutînd-o — aci, în viscerele tale, este principiul universal al facerii ! Cîtă vreme tu vei rodi, universul există." Felix este şi el — dar pe un plan spiritual — rodnic, chiar dacă în economia romanului, această „seriozitate" a existenţei fecunde, creatoare, nu face decît să se anunţe şi să se realizeze în epilog. Oricît s-ar părea de bizar — fiind vorba de un personaj de o malignitate periculoasă pentru cei din jur —, Stănică Raţiu face şi el parte din acest mic număr al „creatorilor", fie şi numai prin creaţiile de limbaj ale iscusitei sale ipocrizii grandilocvente, ca şi prin ingenuităţile — adevărate sau prefăcute ale amoralităţii sale.

Amoralitatea este un element necesar al satiricon-ului — antic sau modern —. Numai în acele lumi „în care nimic nu este cu adevărat serios", o anumită optică e posibilă, aceea a micşorării, a reducerii obiectelor. Optică în care ironia privitorului este atotprezentă, în care hiperbola însăşi, exagerarea care proiectează în enorm, degradează. Rîsul însuşi se *reduce,* hohotul sănătos devine umorism, rînjet sarcastic sau surîs ironic.

Ar fi interesant de studiat mai de aproape, mecanismul ironiei şi al umorului călinescian. Căci un fapt e cert. Dacă despre Stavroghin, eroul *Posedaţilor* lui Dostoievski se putea spune că duce o „existenţă ironică", despre G. Călinescu — înclinat spre descoperirea relaţiilor funambuleşti, proiectînd *imagini critice* în care datele operei studiate sînt întoarse, parodic, împotriva lor însele, acuplînd cuvinte foarte depărtate între ele pentru a genera mici monştri lingvistici, avînd o propensiune spre paradoxal şi absurd, delectîndu-se în înşirarea citatelor care, desprinse din context, par să plutească în vid, texte ce-şi revelează vanitatea — despre G. Călinescu se poate spune că întrupează o critică şi o fabulaţie ironică.

Într-un articol despre *Ironia romantică,* Călinescu prezintă un rezumat al ideilor lui Jean Paul despre ironie şi umor. Din nefericire, micul articol este strict expozitiv şi nu ne putem da seama care e opinia teoretică a criticului asupra acestei teme. Dar criticile sale ne prezintă din belşug mostre de utilizare a ironiei. Călinescu pîndeşte şi depistează cu voluptate incongruitatea, disonanţele logice. Prin raportările pe care le face, — ale spiritului uman, creator, la microcosmosul creat — el realizează un revers al sentimentului de sublim, sugerează comicul. Savurează „metafizica burlescă" a lui E. T. A. Hoffmann, a cărui operă fantastică e o sarabandă ironică şi umoristică, amestec de miraculos cu platitudine filistină, „mascaradă logologică" — cum o numeşte criticul — de o rafinată impertinenţă. Naraţiunile lui Hoffmann, pe care le repovesteşte cu multă răbdare şi chiar cu o vădită plăcere, i se par un „elixir epic", o sondare ironică a metafizicului. Căci, asemenea celui care a scris *Elixirurile diavolului,* Călinescu are şi el vocaţia bufoneriei metafizice. El petrece adesea funambulesc pe socoteala personajelor sale : scriitori, opere, eroi fictivi... Îl vedem citind cu seriozitate dar cu imperceptibilă ironie tezele şi exemplele filosofiei

morale a lui Bernardin de Saint-Pierre pentru care plăcerea miraculosului, *du merveilleux,* e „uşor de satisfăcut într-un univers plin de concerte mereu inedite, în care numai în cîteva săptămîni găseşte 37 speţe de muşte". Lotte în *Suferinţele tînărului Werther* varsă cu multă uşurinţă valuri de lacrimi. Dar nici Werther nu se lasă mai prejos. Iată cum istoriseşte Călinescu patetica scenă a despărţirii dintre ei : „Werther cade jos la pămînt cu capul pe canapea şi stă în această postură ridiculă mai mult de o jumătate de oră, pînă ce vine servitoarea care avea să pună masa. Atunci nefericitul nostru erou se ridică... apoi punînd mîna pe clanţă strigă : Lotte !... Adio ! Lotte ! adio din eternitate !" Repovestirea ironică sau burlescă e o tactică-critică. Uneori, din frînturi de scrisori, de jurnal intim, de memorii se reconstituie o pasiune, o aventură, un destin, dar sub specia patosului întors pe dos, adică a grotescului. Bineînţeles, cuvintele — puţine — ale criticului, prin care sînt legate între ele multele citate, fac oficiul unor animalicule demonice, a unor mici diavoli care schimbă macazurile sentimentale, deviază tragicul spre comic, terifiantul spre burlesc, oribilul spre grotesc. Astfel drama amoroasă a cuplului Doamna de Staël—Benjamin Constant, în versiunea lui Călinescu devine o bufonadă care te face să rîzi cu poftă. Totul are însă o alură serioasă. Ni se expune concepţia erotologică a ilustrei doamne. Ni se desenează idealul ei viril etc., pentru ca totul să se verse în istoria scandaloasei legături cu cel care va scrie *Adolphe* : „Cu o fată de la Constant, cu doi băieţi de la întîiul bărbat, îndrăgostită de doi tineri, d-na de Staël nu vrea să dea drumul lui Benjamin. Îi face scene grozave, vine despletită, cu pieptul gol, în casa în care se ascunsese amantul fugar şi, urlînd, îl scoate afară, îl împinge în trăsură, l-aduce triumfală la Coppet. Cu toate astea, mai înainte Constant se oferise a o lua în căsătorie. «*Aux premiers mots, Germaine se met à hurler. Branlebas dans toute la maison. Les amis, les enfants accourent*». Cu cei doi băieţi de mînă, d-na de Staël denunţă pe mizerabil : «Iată omul — zice — care-mi propune ruina voastră sau moartea mea. Dacă îl iau de bărbat, sînteţi ruinaţi, dacă mă părăseşte, mor». Nu voia, mai spunea ea, «*désorienter l'Europe*» prin schimbarea numelui. Şi fiindcă Benjamin Constant n-admite să rămînă simplu amant, Fedra de la Coppet ia o batistă, o leagă în ju-

rul gîtului, încearcă să se ştranguleze. E nebună, în toată puterea cuvîntului. Puţin după asta, la 46 ani, naşte un copil, conceput cu Eugène de Rocca." Iată drama din *Adolphe* transformată în farsă printr-o uşoară, o imperceptibilă deplasare a accentelor. Altă dată, Călinescu, dizertînd despre Doamna Luther, vorbeşte despre atitudinea scriitorilor, foarte diverşi (Dante, Petrarca, Jules Renard, Mihail Kogălniceanu) cu privire la femeie. Evident, excelent pretext pentru a scoate în evidenţă „luteranismul lui Kogălniceanu" pentru a prezenta o imagine a femeii „credulă, limbută şi petulantă", totul într-un stil de umorescă. Posedînd precum puţini, arta citatelor, a montajului literar cu tendinţă insidios-umoristică, criticul construieşte din simple extrase textuale puse cap la cap un mic profil, mai exact o caricatură. Ne dăm seama în ce măsură aspectele burleşti ale existenţei îl fascinau, cu cîtă satisfacţie compunea un fel de portret-robot selectînd datele de care dispunea spre a scoate la iveală grotescul, din citatele pe care le face, de pildă, după jurnalul lui Stendhal. Iată ce-şi extrage din caietele intime ale scriitorului francez :

„Am luat... siminichie, pe care am vărsat-o".

„M-am hotărît să iau din nou doctorie dintr-aceea pe care am vărsat-o".

„Am luat curăţenie".

„M-am îndrăgostit de Adela ; ea îmi dă fel de fel de semne de simpatie. Îmi dă din părul ei."

„Mă-mperechez cu Madam R. de la începutul lui fructidor".

„Leac suveran împotriva dragostei : să mănînc mazăre".

Şi altele la fel. „Evident — recunoaşte criticul —, nu toate însemnările sînt aşa. Unele sînt adevărate analize sau opinii. Din toate rezultă însă acel spirit sec, de adevăr împins pînă la cinism şi brutalitate !" Dar din citatele lui Călinescu reiese mai degrabă burlescul obiectiv al comportamentului, ca şi al însemnărilor decît cinismul brutal. Comicul este sarea pe care o adaugă textelor scriitorul nostru prin extrapolarea şi juxtapunerea lor.

Tot astfel, elementele naraţiunii în romanele lui G. Călinescu sînt angrenate într-un mecanism ce funcţionează propulsat de o *vis comica*. Aceasta este virtutea esenţială a satiricon-ului,

joc cu măşti, oribile sau caraghioase, oricum hilare. Ce este figura de Silen a lui Bonifaciu Hagienuş dacă nu o tipică mască ? Dar mecanica psihologică, stereotipia gesturilor sau a vorbelor, schematismul gîndirii, dacă nu caracteristicile esenţiale ale condiţiei de paiaţă ? În fiecare din romanele lui Călinescu există capitole în care eroii adunaţi la un loc oferă un spectacol de *Grand Guignol* păpuşeresc. De obicei, la începutul romanelor, un mare număr al principalilor protagonişti sînt prezentaţi (în „Casa cu molii" din *Cartea nunţii,* la jocul de cărţi vesperal din casa lui Moş Costache în *Enigma Otiliei,* la ceaiul lui Saferian Manigomian, în *Bietul Ioanide,* la înmormîntarea Caty-ei Zănoagă în *Scrinul negru*) ca pe o scenă a unui teatru de marionete. Se stabilesc stereotipiile, gesturile şi formulele-rutiniere, Aglae îşi azvîrle pentru întîia oară (în economia cărţii) săgeţile înveninate, Gaittany îşi manifestă elocvent primele entuziasme. Mecanismele pasiunilor nu se dereglează decît atunci cînd altele le iau locul. De obicei, consecvenţa personajelor este atît de mare, încăpăţînarea lor în a se repeta atît de tenace încît inerţia lor (ca şi aceea a marionetelor) stîrneşte rîsul, după formula bergsoniană a mecanismului aplicat asupra viului [16]. Există însă o mecanică intelectuală a comentarului teoretic care aplicat unor fapte concrete pînă la trivialitate declanşează rîsul. O asemenea glosare — ca o tactică burlescă cu aparenţe serioase — apare pe marginea raporturilor lui Ioanide cu prietenii şi cu soţia lui. Pe pildă, arhitectul observă că braţele candelabrului din camera lui sînt „pigmentate cu excremente de muscă". La imputările ce le aduce soţiei, aceasta se apără. Comentariul : „Atunci Ioanide, a cărui memorie era enormă la infinitul mic, cînd i se dădea o coordonată, îi aduse aminte că în repetate rînduri, cînd ar fi fost vreme, observase acest lucru şi că niciodată nimeni nu se atinsese de candelabru".

Pantomima nu se vrea întotdeauna burlescă, dar chiar şi atunci cînd se reduce la o simplă gestică stereotipă (de pildă expresia digitală a admiraţiei entuziaste la Gaittany), sau cînd trădează grotescul oribil, mecanismul fiind terifiant, el lasă să se străvadă un umor latent. Satiricon-ul recurge la toate formele jocului grotesc — bufonerii, mascarade, la toate speciile comicului — de la cel macabru pînă la cel absurd [17]. „Un spi-

rit himeric — afirma G. Călinescu în articolul *Un umorist* —, într-o veselie continuă, făcînd nestînjenit cele mai absurde raporturi şi cele mai imposibile comunicări, este un umorist." Definiţia nu i se potriveşte întru totul scriitorului însuşi care a formulat-o. Umorismul lui G. Călinescu nu este de tipul comicului aristofanesc, al omului jovial, rîzînd sănătos, perfect detaşat de obiectul asupra căruia se apleacă. Umorismul pune în paranteză tragismul, nu elimină însă reflecţia activă, acidă, critică. Din umorul călinescian se desprinde o viziune a vieţii[18]. Chiar şi atunci cînd scriitorul urmăreşte cu un ochi amuzat doar „dialectica tocmelii" sau răsturnarea servietei lui Gonzalv Ionescu, plină de memorii de titluri şi lucrări, sau o banală dispută domestică a lui Ioanide cu doamna Ioanide. Călinescu umorist alternează entuziasmul cu ironia spre persiflarea lumii întregi, dar a unei lumi ce nu este golită de valoare. Umorul său nu ajunge la limita absurdului, pentru că, în măsura în care tragicul este eliminat, nici neantul total nu-şi are „locul" în ficţiunile sale, deci nici nihilul valoric care iscă absurdul.

Chiar şi în rarele descrieri ale naturii pe care le întîlnim în romanele lui Călinescu, pitorescul de sorginte romantică (pe care-l repudiază teoretic) ca şi patosul liric al participării la cele ale firii (de origine nu mai puţin romantică) sînt înlăturate prin intervenţia unui hiperbolism al fanteziei. Exagerarea este tipică esteticii grotescului. Bărăganul prin care trece brişca lui Pascalopol, aducîndu-i la conacul moşierului pe Felix şi Otilia, este o cîmpie căreia nu i se zăreşte nici-o margine, în care urieşenia pare a fi unica dimensiune : „fîşii enorme de pămînt" ce fuseseră lanuri şi acum erau nişte întinse mirişti isprăvite spre orizont, deci în nemărginire, din care se ridică „un bîzîit formidabil, fără oprire, de cosaşi, vărsaţi în atîta cantitate pe cîmp, încet, la trecerea trăsurii, săreau ca nişte stropi mărunţi de noroi" ; prăjina unui puţ se vede ca un „stîlp colosal" ; un cal „ieşit pe neaşteptate în marginea cîmpurilor părea gigantic, copilul care-l mîna din urmă cu o nuia, un ciclop" ; „o roată bizară începea să se contureze pe cer ca un curcubeu de cenuşă şi, alături de ea, un om călare pe un cal uriaş". Prin pustietăţile acestea „scitice", nişte coşare par „un Pompei de lut, imposibil de a fi gîndit cu oameni într-însul,

confundîndu-se cu pămîntul, părînd o rană a lui, o muşuroire de furnici gigantice". Bivolii, răcnetele fioroase, oamenii aproape goi, mînjiţi de noroi uscat, imaginile sînt înfricoşătoare, ca în repertoriul grotescului baroc, în care finitului lăuntric al omului apăsat de servituţi îi corespunde o nemărginire teribilă exterioară, o infinitate monstruoasă în care se roteşte ca un adevărat *homo bulla*.

Contorsiunile grotescului baroc pot fi identificate şi în trăsăturile portretelor lui G. Călinescu. Portretele unui moralist care îngroaşă liniile, le deviază. Uneori portretele se aseamănă cu cele ale manieristului Arcimboldi care înfăţişa imaginea Bibliotecarului din cotoarele şi coperţile ori paginile răsfrînte ale unui teanc de cărţi, chipul lui Irod din leşurile pruncilor ucişi, ori chipul Grădinarului din tot soiul de legume şi flori. Jocul grotesc al imaginilor împinse spre planul metaforic dă unui asemenea portret călinescian o profunzime mitică. Iată, de pildă, un asemenea portret: „Sufleţel e ca un muşchi pe un copac, ca o vegetaţie de deşert ce se înfige în pămînt asemenea unei căpuşe. Vijelia trece pe deasupra, scurmă nisipul, îl învîrteşte, muşcă, dar alunecă mai departe, cheltuind forţe colosale ca să scoată o plantă atît de mizerabilă, a cărei putere stă în platitudinea totală, în geniul de a se lăţi pe pămînt. Lipsa de demnitate este cîteodată grandioasă." Portretele maniacilor din ficţiunile călinesciene sînt toate construite în maniera grotesc-caricaturală a fixării în cîte un asemenea viciu „grandios" [19].

Cultivarea, pe diferite planuri a grotescului, dizolvarea tragicului şi convertirea lui în farsă, practicarea jocului cu măşti, observarea unui angrenaj comic-mecanic al comportamentelor, a unei psihologii a anchilozei, a maniei, reprezentarea — ca într-un bîlci —, a paiaţelor, a marionetelor, în adevărate spectacole de pantomimă, din care nu lipseşte gesticulaţia convenţională şi caricatura ei, extravaganţele, frenezia, oribilul, sinistrul, senzaţionalul, hiperbolicul, totul privit cu ironia spectatorului avertizat, răsturnat cu plăcerea unui amator de şotii, ce savurează bufoneriile, burlescul, parodia, caraghioslîcurile de tot felul, lipsa de problematizare moral-spirituală, de pogorîre în abisuri, în coclaurile tenebroase ale inconştientului, lipsa patosului, a pitorescului, însă practicarea nu fără umor a ocultis-

melor de tot soiul, complacerea în imaginarea experienţelor erotice, dar fără vreo perversitate a închipuirii, eliminarea implicaţiilor etice din ţesătura unei povestiri în care jocul artistic privilegiază esteticul dar şi un etos latent al creaţiei, toate acestea constituie aspectele, dimensiunile şi momentele diverse ale satiricon-ului călinescian. Operă „clasică" în intenţia scriitorului, într-adevăr de un clasicism tîrziu, alexandrin. Maniera era impusă de reprezentarea unei lumi în disoluţie, cum alegerea temelor era impusă de o anumită structură formal-estetică. Totul — voluptatea deghizărilor, a mistificărilor, a extravaganţelor, a măştii, rafinamentul argumentaţiei — indică alexandrinismul geniului manierist-baroc.

3. FANTAZIA CRITICĂ

Nu cred că G. Călinescu reflecta în modul pe care el însuşi îl preconiza teoretic, vorbind odată despre *Roza lui Condillac*. Răsfoind o culegere veche de *Oeuvres de Condillac*, el descoperă următoarea frază : „Oricare ar fi cunoştinţele noastre, dacă vrem să urcăm la originea lor, ajungem în cele din urmă la o primă idee simplă care a fost obiectul unei a doua, care a fost obiectul unei a treia şi aşa mai departe". Tendinţă de a simplifica pe care Călinescu nu putea să o admită. Raţionalismul grefat pe un sensualism al abatelui din secolul al XVIII-lea i se părea fără îndoială, aberant. Nu există în viaţa psihică un fenomen originar simplu. „Condillac ne-ndeamnă să înţelegem marea împărţind-o în picături." Reducţia carteziană în elemente simple, ce urmează să fie enumerate, ca şi încercarea goetheană de a înţelege fenomenele naturii reducîndu-le la *Urphänomene*, de a explica planta prin fenomenul originar al „frunzei" considerată ca o *Urpflanze* sînt, conform bunului simţ deloc aplecat spre reducţii metafizice al lui G. Călinescu, „certitudini inutile şi claritaţi absurde". Acel *bun sens* în care Descartes vedea lucrul cel mai bine, mai echitabil repartizat (*„mieux partagée"*) din lume, Călinescu i-l refuză tocmai cugetătorului care constatase că cugetă *(ergo cogito)*. Raţionamentul cartezian este — după el — tautologic. „Prin reflecţie, adică prin gîndire Descartes vrea să

demonstreze certitudinea gîndirii, pe care o avea însă cînd a luat hotărîre de a gîndi." Bunul simţ călinescian nu admite jocul reprezentărilor filosofice în care te faci că nu ştii ceva, închizi ochii ca un copil care mijeşte, pentru ca, cîteva clipe mai tîrziu, să ai voluptatea descoperirii celor pe care tu însuţi le-ai lăsat să se ascundă. „Certitudini inutile", „claritäţi absurde" — spune, indispus, criticul, prea puţin dispus să se lase antrenat în jocul speculaţiilor filosofice. Dar el ştie prea bine, şi o spune în articolul său despre *Roza lui Condillac,* că „a gîndi înseamnă a provoca inextricabilul, deoarece procesul cerebral începe cu despicarea firului de păr în opt". Inteligent, într-unul din sensurile cele mai proprii ale acestui cuvînt, G. Călinescu *înţelege* chiar şi acele lucruri cu care nu se identifică. El nu e deloc omul care despică firul de păr în opt. Nici măcar în patru. Modul său de a cugeta este mult mai apropiat de acela preconizat de Condillac pe care îl mustră. Ideile se succed la el, emanînd unele din altele, procesiunea gîndirii care se generează pe sine. Cugetarea sa este o juxtapunere de idei. Gîndire deloc stufoasă, speculaţie deloc analitică în sensul despicării firului în opt. Meditaţia sa este mai curînd aceea a unui imaginativ care-şi proiectează un fel de idei-imagini. Citind un text călinescian, *vezi* ideile sale, simţi freamătul de frunziş al unei gîndiri care a crescut arborescent. Călinescu gînditor este un polipier de imagini.

Dar să ne întoarcem la *Roza lui Condillac.* Nu ne mirăm că pe G. Călinescu în care vedem un mare imaginativ şi, mai adînc, un sensual al ideii, l-a interesat ideologia sensualistului Condillac. Ceea ce-l atrage la abatele liber-cugetător este „ideologia senzaţiilor". Totul e senzaţie la autorul celebrului *Traité des sensations,* senzaţie de idei şi senzaţie de lucruri, simple şi complexe. Călinescu îşi aminteşte „obsedant, din lecturile juvenile" de „trandafirul" lui Condillac, un exemplu pe care cugetătorul îl dă în sprijinul tezelor sale antropologice. Într-adevăr, abatele imaginează *„une statue organisée intérieurement comme nous..."* — o statuie-om lipsită de idei. Noul născut este, după el, o asemenea statuie. Dacă noi îi prezentăm un trandafir, el va fi — raportat la noi — o statuie care miroase un trandafir ; dar raportat la el însuşi, fătul-statuie *„ne sera que l'odeur même de cette fleur"* — va fi pură sen-

zaţie olfactivă, parfum de roze. Acest joc gnoseologic îl încîntă pe Călinescu, chiar dacă nu îl convinge. Fermecat de exemplul *rozei lui Condillac,* iată-l amintindu-şi o experienţă infantilă: „Mi-aduc aminte că gustul unui măr sau mirosul unei garoafe îmi ocupa în copilărie cu o suavitate extraordinară aproape tot spaţiul conştiinţei. Şi cînd mi-aduc aminte de o zi, ea este sub semnul mărului sau al garoafei. Panseaua însăşi, vizual, mă absorbea cu pluşurile ei mărite. Un obiect creştea gigantic printr-o notă dominantă, sufocînd orice alte impresii. Maturitatea neutralizează senzaţiile, înlocuindu-le cu idei." În acest sens, Călinescu nu s-a maturizat niciodată întru totul. N-am cunoscut omul G. Călinescu, dar sînt convins că vîrsta nu i-a „neutralizat" niciodată senzaţiile, că acea substituţie pe care — conform unei psihologii sui-generis — o presupune normală, a senzaţiilor proaspăt-primăvăratice prin idei tomnatice, la el nu s-a produs niciodată. O pseudo-mistică a simţurilor cotropite de impresii, a conştiinţei posedate voluptos, îi este proprie. Cel care în copilărie trăia zile întregi sub imperiul suav al unei senzaţii, se va lăsa, mai tîrziu, absorbit, copleşit de asemenea dominante senzoriale ale conştiinţei. Desigur nu numai alimentele simţurilor sale puneau stăpînire pe el. Cu timpul — printr-o mutaţie a sensibilului în imaginar — obiecte imaginare crescînd gigantic vor pune pe rînd stăpînire pe conştiinţa sa. Va avea astfel zile sub semnul unei imagini sau unei tufe de imagini. Maturitatea nu va sufoca niciodată aceste imagini, înlocuindu-le cu idei.

Desigur, toate acestea sînt — într-o oarecare măsură — simple presupuneri. Un fapt, însă, e sigur, şi anume că G. Călinescu n-a avut un *habitus* al speculaţiei, că ideile la el, se iveau întotdeauna asociate cu, contopite cu, sau transfigurate în imagini. După cum în anumite zile ale copilăriei sale el fusese asemenea statuii lui Condillac, primind totul din afară, în întregime parfum de roze, mai tîrziu va fi, cu aceeaşi statuie devenită *animus,* spirit proiectîndu-se pe sine în afară, imagine a Rozei. Vorbind despre Condillac şi despre obsesia unei unice senzaţii, istoricul literaturii române şi-l aminteşte pe Macedonski, obsedatul rozelor. „Paradisul lui Macedonski — remarcă el — nu conţine decît trandafiri şi prima senzaţie a spiritului (animus) e parfumul de roze."

Fantazia critică îşi atrage alimentele din sfera imaginară a unui *déjà vu*. Lui Călinescu operele îi oferă imagini pe care, asemenea unui artist le proiectează, transfigurate, în opera sa. El face parte dintr-o familie de spirite care, pentru a crea, au nevoie de elemente *deja create*. Ca şi Montaigne care, în primele sale eseuri, n-a făcut decît să aşeze cap la cap citate din autorii săi preferaţi, grupîndu-le pe anumite teme şi legîndu-le între ele prin scurte reflecţii personale, tot astfel numeroase eseuri critice ale lui Călinescu nu sînt decît asemenea citate înşirate, rezumate de opere, enumerări delectabile, mozaicuri personale căci cel care le-a alcătuit a ştiut să confecţioneze un *colaj* de rafinată artă critică. Dar, de cele mai multe ori, Călinescu se apleacă asupra obiectului său — un personaj, o aventură fictivă, o frază, un cuvînt — şi extrăgîndu-l din contextul operei, îl ipostaziază, face dintr-însul un *chip* revelator. *Închipuirea* sa operînd cu asemenea chipuri, le precipită în concentrate concret-abstracte, în *întruchipări* semnificative.

Iată cîteva exemple. Vorbind despre călătoriile în Italia ale lui Johann Caspar Goethe şi ale fiului său Wolfgang remarcă atenţia acestora îndreptată spre problema pedagogică („educaţia ca ştiinţă fiind o preocupare aproape exclusiv gotică"). Insistă — cu o vădită plăcere dar şi cu oarecare ironie — asupra preocupărilor geologice ale naturalistului Wolfgang Goethe. „Cuarţul, granitul, calcarul, îi atrag atenţia, direcţia rîurilor îi sugerează configuraţia solului... La Regensburg îl interesează o rocă verzuie, de aspectul porphirului amestecat cu cvarţ şi cu pete mari de japs." La Vezuviu îl interesează orificiul „focoasei subterane". Aproape întreg articolul despre *Johann Caspar şi Wolfgang Goethe* e o enumerare a unor asemenea experienţe ale tatălui curios şi fiului genial. Dar datele spicuite sînt astfel asamblate încît imaginea critică pe care o intenţionează Călinescu ne prezintă vie personalitatea amîndorura, iar observaţiile oarecum neglijent aruncate de criticul nostru transformă toate aceste pietre, roci, plante, gesturi izolate într-un concentrat fin în care, asemenea piliturii de fier dispusă într-o perfectă ordine în jurul polilor unui magnet, apar liniile *necesare* ale unor destine şi ale unei opere. Vedem alcătuindu-se din itinerariul lui Goethe în Italia (precedat ca de o încercare stîngace de acela al tatălui său) un adevărat plan

filosofic, o pedagogie goetheană cu aspectele sale ridicol-pedante dar şi sublime.

Călinescu nu este un cartezian. Dar nu trebuie să fii neapărat un adept al lui Descartes ca să preţuieşti claritatea. Or, Călinescu a preferat întotdeauna *les idées claires,* un mic număr de evidenţe, unei magme teoretice păstrînd interioare obscurităţi şi profunzimi neclare : „O carte bună — spune el odată — este aceea care exprimă limpede ceea ce toţi au confuz în cap". În acest sens (dar, desigur, nu numai în acesta) toate cărţile lui Călinescu sînt „bune". Fără să fie un cartezian, el rămîne un emul al clasicilor. Parcă ar asculta de preceptul lui Boileau — adevărat edict al claritătii : *„Ce que l'on pense bien s'exprime clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément."* Admirabilă, în scrisul călinescian, acea promptitudine a cuvintelor, supuse, ascultătoare, gata să se prezinte, să răspundă la apelul magicianului care le suscită ! Cuget clar, exprimare limpede, *aisance,* sînt virtuţile elementare ale unui „clasic". Şi mai ales ale unui clasic sosit prea tîrziu, rătăcit într-un secol care nu mai apreciază prea mult clasicele umanităţi. E simptomatică atracţia pe care o simte Călinescu — adevărata afinitate electivă — pentru micii clasici întîrziaţi din secolul al XVIII-lea francez. Epoca sa clasică — am putea spune — nu este secolul lui Ludovic al XVI-lea, ci acela al Regenţei, al lui Ludovic al XV-lea, al descompunerii strălucite a Vechiului Regim. Atracţie semnificativă ! Cel care observă cu interes degringolada protipendadei române, în epoca postbelică, cel care zugrăveşte o aristocraţie în descopunere nu se putea să nu fie ispitit de strălucirile de amurg ale Rococoului. El preferă marilor consacraţi ai clasicismului — lui Corneille, Racine, Bossuet, La Fontaine — micii poeţi din secolul al XVIII-lea. Sau, cel puţin, le dă acestora o atenţie pe care nu o acordă celor dintîi. Desigur, o face şi întrucîtva interesat. Interes superior al istoricului literar. Ştie că minorii clasicismului, cei atinşi de efluviile preromantice au avut mai multă trecere în Ţările Româneşti, în prima jumătate a secolului trecut. Îi frecventează pe Parny, Millevoye, Colardeau, Bernard, J. B. Rousseau, pe abatele Delille şi pe Gilbert ori Lebrun, pentru că îi ştie citiţi de primii noştri poeţi. Dar *„la petite poésie"* nu-l plictiseşte deloc. N-o citeşte doar pentru a se do-

cumenta. Poetul dintr-însul, dar şi criticul, şi chiar prozatorul o gustă, o savurează chiar. Îl apără pe abatele Delille contra celor care-l acuză de descriptivism. Aspectul prozaic-didactic al poemelor acestuia este, după el, o aparenţă sub care se ascund „sublimităţi". La drept vorbind, Călinescu este cel care „descoperă sublimităţi", peregrinînd prin vastul muzeu poetic al lui Delille. Criticul descoperă o „enciclopedie", o „fenomenologie" în versurile abundente ale poetului, pe care-l numeşte „un Hegel versificator". De ce nu-l gustăm pe Delille, după cum nu găsim aproape nici o savoare în lectura poeţilor înrudiţi cu el ? Pentru că — spune Călinescu — s-a pierdut azi o anumită sensibilitate, „din cauza ochelarilor stilului abuziv metaforic". Arta poetică a celui care a scris *Lauda lucrurilor* este aproape toată în această critică a abuzului de metafore, ca şi într-o pledoarie consecutivă pentru degustarea lucrurilor în ele însele, în pulpa lor cărnoasă, prin mijlocirea cuvintelor care le denumesc. Prin poezie, Călinescu nu năzuieşte spre o transcendere a lumii acesteia, ci spre — ceea ce am putea numi — o *in-cendere,* o pătrundere în însăşi esenţa lor. *În-sinele* lucrurilor, iată obiectul apetiţiei sale. El observă, în această privinţă, un privilegiu al Anticilor. „Anticii posedau cu mai multă acuitate simţul elementelor şi al lucrurilor, al apei, al focului, al plantelor şi animalelor. Simpla citare a unuia preţuia cît o metaforă." Text extrem de important. Nu ne interesează aici dacă, istoric vorbind, Călinescu avea sau nu dreptate. În realitate, el proiectează propriul său ideal în Antichitate. Şi e cît se poate de semnificativ faptul că, pentru el, *Anticii* erau cei ce se bucurau de acest privilegiu, de a atinge lucrul în sine, de a simţi elementele ori de a parveni la ele prin medierea cuvintelor. Această proiecţie a unui vis estetic în Antichitate, într-o antichitate văzută în nemijlocită relaţie cu natura, ţine în mod esenţial de *idealul clasic.* Pentru Boileau, miraculosul olimpic reprezenta însăşi natura umană. Pentru Hölderlin, divinităţile preolimpice şi natura aorgică erau identice. Iar Călinescu jinduieşte după acea primăvară a omenirii în care Eros era zeu şi totodată animal, fecunditate naturală. „Cînd ei ziceau Eros aveau o emoţie plastică asemănătoare cu aceea pe care o simţim în termenul Cherub, care pentru noi încă nu-i un element de seacă mitologie, cum a devenit Amor."

Poetul, după chipul şi asemănarea Anticilor, poetul autentic în sensul călinescian al cuvîntului este cel ce găseşte cuvîntul care *deschide* toate cîte sînt. Nu metafora, ci verbul direct care pătrunde în obiectul rîvnit şi, împreunîndu-se cu el (ca într-o mitic-poetică conjuncţiune), îl *oferă*. Cuvîntul poetic nu e metaforă, ci verb indicativ, auster, despuiat de orice halou imaginativ. Pentru acei Antici exemplari, mult-admirabili ai lui Călinescu, „simpla citare a unui cuvînt indicînd un obiect preţuia cît o metaforă." Ei n-aveau nevoie de imagini pe cînd „simţurile noastre au fost uzate de imaginomanie".

Înzestrat cu o înaltă *fantezie critică*, G. Călinescu este, aşadar, un poet căruia nu-i e teamă de didacticism, de descriptivism. Nu-i e teamă să spună — poetic vorbind — lucrurilor pe nume. Altfel spus, nu-i e teamă de proză. El îl mustră pe Hegel estetician, pentru că exclude tactilul şi mirosul dintre simţurile artistice, reţinînd numai văzul şi auzul, care — după filosoful Spiritului — ar fi singurele în care să aibă raporturi cu ideea. „În felul acesta — spune Călinescu — ignorează inefabilul simţurilor minore şi funcţia lor metafizică prin care didactul se sublimează în cunoaştere lirică." Nu, poetului din *Lauda lucrurilor* nu-i plac imaginile extravagante, delirul orfic îi repugnă ; imaginaţia lui Hoffmann, romanticul povestitor fantastic, i se pare „adesea delirantă peste marginile permise." Metamorfozele incoerente departe de a-l delecta, îl irită, i se par generate de o „imaginaţie de alcoolic." În schimb, e încîntat de elogiul pepenelui, al şuncii, şi al brînzei de Olanda, totul în hexametri, elogiu pe care îl citeşte în poemul *Luise* al lui J. H. Voss. Poezia barocă, înrudită cu marea pictură, iată genul de artă pentru care Călinescu manifestă cea mai mare înţelegere. Aceasta pentru că el însuşi avea — asemenea acelor poeţi — o înţelegere estetică pentru „senzualismul vieţii de toate zilele". Prozele sale — chiar cele mai mărunte tablete — ne stau mărturie.

Nu-i displace „un anume realism frizînd trivialitatea", nici grotescul, nici amestecul de naturalism şi circumvoluţie, de impresionism şi artificialism mitologic, conjuncţia dintre prozaism şi cea mai preţioasă erudiţie. Ditirambul pepenelui în *Le melon* al lui Saint-Amant, iată genul de poezie care-i pro-

cură delicii palatale, căci descoperă în el o autentică laudă a *lucrului,* acuitatea simţului elementelor. Baroc clasicizant, G. Călinescu este un hedonist spiritual căruia poezia îi oferă voluptăţi nemăsurate atunci cînd prin Verbul ei atinge carnaţia însăşi, crudă şi secretă a Firii.

Călinescu nu era ceea ce se cheamă un profesionist al comparatismului. Chiar dacă unele studii, unele eseuri ale sale pot fi trecute în repertoriul cercetărilor de literatură comparată, el nu avea nici metoda, nici pasiunea cu totul specială a studiosului căutînd şi descoperind raporturi literare internaţionale. Şi totuşi, nu se poate să nu remarci perseverenţa cu care caută pretutindeni corespondenţe, paralelisme între opere, idei, imagini folosite de vreun scriitor străin şi altele similare aparţinînd unui scriitor român. Cred că cele mai multe excursii pe care criticul le-a făcut pe meleaguri străine, cele mai multe explorări în literatura universală, au avut ca sorginte o preocupare de acest gen. Călinescu era atît de îndrăgostit de literele româneşti încît le căuta chiar dincolo de fruntariile limbii şi literaturii noastre. Şi ceea ce cauţi cu iubitoare rîvnă nu se poate să nu descoperi.

Din capul locului el îşi rezervă surprize. Lectura sa e dirijată dintru început spre revelarea unor corespondenţe. Şi, firesc, vînătorului îi cade prada în tolbă. De pildă, citeşte odată un text din opera ideologului conte Destutt de Tracy. Ştie bine că la noi gîndirea acestui filosof sensualist, elev al lui Condillac era foarte apreciată în prima jumătate a secolului trecut, că dascălul Atropolus ţinea un curs la şcoala elinească de la Măgureanul, despre el. Citeşte, aşadar, *Eléments d'Idéologie* ale cugetătorului. Şi descoperă în text, o observaţie de moralist, privind obişnuinţa cu necazurile a omului ajuns la ananghie. Şi se întreabă, unde a mai citit aceasta ? Bineînţeles, tot el îşi dă răspunusl : în *Anul 1840* al lui Gr. Alexandrescu :

> După suferiri multe inima se-mpetreşte
> Lanţul ce-n veci ne-apasă uităm cît e de greu...
> . . . . . .
> Şi trăiesc în durere ca-n elementul meu.

Convergenţe între ideile iluministe, occidentale, şi cele ale unui scriitor român descoperă Călinescu citind Dicţionarul lui

Pierre Bayle. La articolul *Usson,* eruditul enciclopedist dezvolta o idee privind condiţia istoricului. Criticul nostru îi descoperă, numaidecît, o paralelă, în versurile lui Zilot Românul :

Istoric sînt, n-am frate,
N-am rudă, n-am vecin ;
Stăpîn am p-adevărul,
Lui cată să mă-nchin !

Dar nu numai simple paralelisme ocazionale îl interesează pe Călinescu. Corespondenţele de acest gen pot fi cu totul întîmplătoare, exterioare. Mai autentice sînt atracţiile literare pe care le-au suferit scriitorii noştri vechi, atracţii vădite în traducerile lor. Ce i-a putut seduce în *Paul et Virginie* a lui Bernardin de Saint-Pierre ? Desigur, nu filosofia şi decoraţia erotică, ci idila. Călinescu descoperă la Biblioteca Academiei Române traduceri după manuscrise, şi ni-l închipuim încîntat la lectura versiunii, chiar şi „hazardate" — cum o numeşte el — a romanului *Pavel şi Virginia scrisă în limba franţuzească de I. E. Bernardin Sempieru, şi acum tălmăcită în cea românească de Iancu Nicola. Bucureşti în M. S. Sava 1827 Ianuarie, 12.*

Călinescu notează (satisfăcut, sînt sigur) că „Cel puţin patru scriitori români posedau opera abatelui Delille". Şi îi înregistrează cu grijă : Iancu Văcărescu, G. Asachi, M. Kogălniceanu şi o domnişoară Marietta Cantacuzino. Ştim că Delille făcea parte din acea categorie, azi dezafectată, a poeţilor din secolul al XVIII-lea, pe care istoria literară franceză îi trece la capitolul *„la petite poésie"*. După Călinescu înţelegerea poeziei de tipul Văcărescu şi Conachi are neapărată nevoie de cunoaşterea acestor poeţi. Conachi a tradus din Colardeau, Iancu Văcărescu îl cunoaşte pe Bernard. Jean Baptiste Rousseau e citat prin manuscrisele Văcăreştilor, mai tîrziu chiar, un Gilbert va fi considerat, în cercurile macedonskiene drept un poet blestemat.

Călinescu îl citeşte cu multă atenţie pe cavalerul Florian. Poate nu toate cele 13 volume graţioase, „ilustrate cu frumoase gravuri" ale ediţiei din Leipzig, 1810. Îl frecventează suficient însă, pentru ca să-şi dea seama că proza cavalerului

corespunde — prin cosmopolitismul ei, prin factura ficţiunilor sale — naraţiunilor romaneşti ale lui Pierre Benoit. Şi pentru ca să-şi dea seama că stilul amintirilor erotice din *Iluzii pierdute,* ale lui Kogălniceanu purcede din stilul lui Florian din *Mémoire d'un jeune espagnol.* Nuvelistica lui Florian, care abundă „fără sinistritate" în locurile comune ale romantismului este adeseori tradusă de noi, pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui al XIX-lea. Împărtăşeşti voluptăţile criticului la lectura traducerilor unui Al. Beldiman, bărbos boier cu işlic curcubitaceu, sau a Medelnicerului Ianachi Jonaşcu, a lui C. Negruzzi, Grigorie Negrea, C. Stamati, sau a praporgicului I. Florescu. Proza „nu profundă, însă fină" a cavalerului de Florian, e îmbrăcată uneori în anteriu (*„un temple consacré à Cérès"* devine „o capişte întru slava dumnezăoaiei Serin"). E delicioasă apropierea între textele scriitorului francez, subţire ofiţer de infanterie şi traducerile româneşti ale timpului. „Din cauza chirilicei şi a stilului de psaltichie, sensibilul Florian, literat de bergeră, cîntă în limba română, pe nas, ca Anton Pann."

Dar toate ironiile lui Călinescu în legătură cu aceşti modeşti înaintaşi ai scrisului românesc ascund şi revelează în acelaşi timp marea sa dragoste pentru toţi cei care s-au străduit întru propăşirea literelor române. Chiar şi efortul unui Alecu Beldiman, care traducea, în 1809 din franţuzeşte „într-un accent de biserică", o *Istorie ithiciască şi foarte interesătoare* a lui Salomon Gessner, i se pare lui G. Călinescu vrednică de a fi menţionat. Doar pentru Alecu Beldiman îl citise el pe Salomon Gessner şi nu numai pentru el, ori pentru *istoria* traducerilor, ori chiar şi pentru istoria scrisului românesc, pentru că, prin resurecţia lui Beldiman şi — ca să zicem aşa — a comilitonilor săi, ca şi prin integrarea lor în circuitul valorilor europene şi universale, Călinescu făurea cel mai vast corp posibil, idealului său literar, universal prin natură, românesc în ipostază.

Călinescu nu avea superstiţia clasicităţii, pe care i-o reproşa lui Goethe. Călinescu *versus* Goethe. În era literaturii universale, pe care olimpianul o vedea deschizîndu-se, în acea *Weltliteratur* în care, de o sută cincizeci de ani, valorile circulă ca într-un Babel al literelor, atitudinea faţă de Goethe,

el însuşi, a devenit un simptom caracteristic, aproape o categorie literară. Cum s-au raportat la Goethe un Nietzsche, un Gide sau un Thomas Mann este tot atît de semnificativ pentru profilul lor spiritual, pe cît e de simptomatică atitudinea lor faţă de Biblie, de Roma ori Elada. De aceea, ne interesează în diagnosticarea cazului Călinescu, raportul său cu Goethe.

Cred în genialitatea lui ca şi în obsesia genialităţii care l-a tulburat dar care i-a procurat neasemuite satisfacţii. Omul avea un *daimon* al său nepereche. Tocmai această apartenenţă a sa la bizara categorie a aleşilor excepţionali îl făcea sensibil la apelul unor spirite congenitale. Căci, fără nici o îndoială, dacă Goethe a exercitat o oarecare fascinaţie asupra lui Călinescu, aceasta s-a petrecut sub zodia genialităţii. Scriitorul român contempla scriitorul german sub unica ipostază a Geniului. Dar, să nu uităm, genialitatea constituie stigma esenţială a existenţei lui Ioanide. Ba chiar şi Şun este o fiinţă „genială".

Evident, privit sub un singur unghi, esenţial (remarcăm, în trecere *privirea* lui Călinescu prozator, descoperind nodul vital al unei existenţe şi fixîndu-se obsesiv asupra sa) orice scriitor şi orice operă îşi revelează latenţele. Privită ca o grandioasă şi perseverentă încercare de a proiecta Geniul, opera lui Goethe ne revelează unele din semnificaţiile ei ascunse. Aceasta e perspectiva lui Călinescu în eseurile creionate în grabă — mai mult note marginale la o lectură atentă decît studii îndelung meditate — pe care le închină lui Goethe : *Johann Caspar şi Wolfgang Goethe, Werther şi Torquato Tasso* şi *Wilhelm Meister*. „Werther simbolizează un exemplu uman de elită... el e un geniu." De aici toate „suferinţele" şi toată măreţia lui. Dispreţul de omul comun, de burghez, de filistin, felul de a iubi, sînt ale unei fiinţe geniale. Nenorocirile lui Werther ca şi cele ale lui Torquato Tasso provin „din cauza stînjenirilor pe care societatea le pune în calea geniului". În *Wahlverwandschaften* eroii, Ottilia şi Eduard mor, femeia de o moarte voluntară, de inaniţie („semnul nobleţei unei eroine romantice"). Eroi excepţionali, simbolizînd aspiraţiile spre o absolută libertate erotică a lui Goethe însuşi. Făptura genială are drepturi depline. Moartea „e un prilej de încheiere pa-

tetică" şi un mod de distingere a fiinţelor geniale". Nu spunea Eduard : „E îngrozitor de greu să imiţi inimitabilul. Trebuie geniu în toate, chiar şi pentru martiriu ?" Dar ceea ce-l interesează pe Goethe e nu numai obţinerea unui regim de excepţie pentru fiinţele excepţionale, ci şi o pedagogie adecvată omului genial, precum şi „crearea unei societăţi de femei şi bărbaţi cu o filozofie a vieţii de natură a face existenţa geniului respirabilă şi agreabilă". În treacăt spus : o existenţă la care avea dreptul Ioanide şi pe care n-a avut-o. Însăşi „tribulaţiile erotice ale geniului în ipostazele Werther şi Torquato Tasso" îl îndeamnă pe Goethe să mediteze la o asemenea pedagogie şi politică a geniului. Wilhelm Meister caută, astfel, o regiune pedagogică pentru tînărul Felix. (În treacăt fie zis, observăm că numele tînărului erou din *Enigma Otiliei* este acelaşi cu al personajului goethean). Provincia e identică cu un institut pedagogic, în care nu se face educaţia omului comun, ci numai a fiinţelor excepţionale. Cum spune un personaj-pedagog : „Noi avem de a face în chip predilect cu geniul : căci acesta însufleţit de bunul spirit recunoaşte repede ce-i este folositor. El înţelege că arta este artă prin aceea că nu e natură."

Privită de G. Călinescu în această perspectivă a genialităţii, personalitatea lui Goethe ni se prezintă, în centrul unei opere ce se desfăşoară ca o antropogonie monstruoasă cu diversele ei aspecte. De pildă, cele erotice : Goethe e geniul care se bucură sinoptic de toate ipostazele unei existenţe feminine, el „nu iubeşte femei ci familii". Observaţie esenţială simptomatică nu atît pentru Goethe, cît pentru Ioanide. Maternitatea i se pare weimarianului afrodisiacă, eroii săi fiind nişte „cicisbei cu vocaţie casnică". În fine, paradox călinescian : „Goethe este... gidian". Genialitatea implică şi ieşirea din măsură ; sfărîmarea unor reguli care pot fi chiar şi cele ale bunului gust ori bunului simţ. Estetic, *colosalitatea* care îl atrage pe Goethe, e un fel de apetit al divinului, întors pe dos de un duh poznaş. Un Goethe călinescian ne stă, deci, în faţă. Ca şi în *Apokolokyntosis divi Claudii,* în *Prefacerea în dovleac a divinului Claudiu,* satira menipee a lui Lucius Annaeus Seneca, genial-divinul este redus la umbra sa grotescă într-un Hades al satirei. Călinescu notează ironic că o copie după capul

colosal al lui Jupiter era aşezat de Goethe, la Roma, lîngă patul său. Criticul îi reproşează cum am spus „superstiţia clasicităţii", care l-ar împiedica pe poet să simtă fiorii pe care numai Noul îl poate stîrni. Dar dacă Goethe vizitînd Palermo nu aprecia ceea ce numea el „absurditatea Prinţului Pallagonia", un castel plin de extravaganţe baroce, dacă n-a intuit — după Călinescu „realismul delirant al sudicilor, mascarada sinistră" tot astfel (şi aproape pentru aceleaşi motive) se poate spune că G. Călinescu n-a gustat inovaţiile pe care le aducea avangarda poetică a secolului XX. Gustul său, clasic orientat, era suficient de larg pentru a cuprinde „absurditatea" prinţului din Palermo, al cărui gust era înrudit cu acela al lui Goya din *Caprichos* şi *Disparates,* dar ordinea clasică la care şi el, ca şi Goethe, adera în ultimă instanţă, îi interzicea să admită „absurditatea" suprarealistă. Am convingerea că criticul nostru avea acea concepţie a geniului pe care i-o atribuia olimpianului din Weimar după care : „Geniul... ştie să se supună legilor, convenţiei, în vreme ce omul mediocru cultivă libertăţile ciudate sub pretext de originalitate".

Meditaţiile lui Călinescu pe tema Geniului sînt, dealtfel, frecvente. Lecturile cele mai diverse îi oferă prilejul de a reflecta asupra genialităţii. Citindu-l pe De La Motte-Fouqué, evident *Undine,* în care descoperă teza împerecherii geniului cu muritorul de rînd, constată : „Geniul apare drept superior şi inferior umanităţii". Fiinţă dotată cu aptitudini aproape supranaturale, geniul e totodată o expresie a naturii subumane, infraraţionale. Geniul are note comune cu copilul, remarcă, altă dată, Călinescu, citind *Über naive und sentimentale Dichtung* al lui Schiller. Fie că e un rod al harului sau al efortului conştient, opera genială este creată printr-o excepţională energie — după cum află Călinescu de la Hegel. Geniul e, de asemenea, cel care merge la esenţe, căci — de astă dată, conform credinţei lui Baudelaire — e cel care intră în templul viu al naturii, descoperă cele mai intime corespondenţe ale ei şi, ca un artificiar, înfăptuieşte Frumosul. Dar, el nu merge doar la sîmburele existenţei ci — Călinescu merge aici pe urmele romanticului Jean Paul — geniul este „spiritul fantastic care uneşte detaliile lumii într-o viziune universală", acela

„care poate formula un ideal". Toate aceste determinări ale genialității sînt implicate în cazul Ioanide.

Perfect conștient de sorgintea romantică a ideii de geniu, așa cum el însuși și-o formulează, Călinescu poate fi definit în această ipostază a sa drept o natură barocă (am văzut cît de sensibil, de receptiv e la „absurditatea" barocă a prințului Pallagonia !) care rîvnește spre o ordine clasică, dar avînd un *daimon,* mult mai puțin bine temperat decît acela al lui Goethe, un duh singular, intemperant și excesiv care-l posedă și-l face receptiv la sugestiile romantice privind excepția excepțiilor umane, Geniul. Dacă G. Călinescu era un Geniu sau era doar genial, „pe chestiunea aceasta am putea specula infinitiv", după cum el însuși spune odată.

4. IOANIDE AL CRITICII LITERARE

Călinescu murind, în viața sa toată, ca și în opera sa găsim înscrisă o formulă asemănătoare aceleia din vechime : „a scrie este necesar". Cuvîntul i-a fost dat acestui Ulise modern, nu ca o unealtă oarecare, ci ca un dar și un canon, ca un dat necesar al ființei sale.

Ființă eminamente *critică.* Să înțelegem acest cuvînt în sensul său originar. Călinescu a trăit și a creat prin *crize* fecunde, prin pulsațiile unui spirit mobil, dornic de necontenite explorări și descoperiri, trecînd pin Scylle și Carybde, ca eroul preaîncercat al Odiseei, și tot ca acesta rîvnind neîncetat spre o îndepărtată Ithacă a unei clasice seninătăți, de atins numai cu prețul aventurilor minții și simțirii.

Dacă am fi cunoscut magistrul de-aproape, am fi căutat să includem în acest periplu prin arhipelagul prozelor sale un popas : timpul necesar desemnării unui profil. Din seria „profilurilor", atît de frecvente în articolele sale ca și în marea *Istorie a literaturii române,* (imagini ale unui George Enescu, Constantin G. Stere, Ibrăileanu ; schițe în peniță : Paul Zarifopol, Gib I. Mihăescu, Al. Philippide ; gravuri în acva-forte : Hasdeu, Pârvan ; creionări ale unui profil Lovinescu — și nu am amintit decît unele portrete existente în articole —) lipsește un autoportret. Aceasta pentru că omul și scriitorul Că-

linescu trăieşte difuz, respiră în toate textele sale. *De te narratur fabula,* i s-ar putea spune de atîtea ori cînd scrie despre alţii. Cea mai succintă cronică a „mizantropului" sau a „optimistului" pare o încercare de a se surprinde pe sine însuşi, de a-şi fixa propriul chip în cuvinte, de a se întruchipa în aramă nepieritoare sau măcar în filigranul textului.

Un *uomo universale* : acesta a fost, fără îndoială idealul uman al lui G. Călinescu. El a descoperit în sine, una din acele naturi fericit înzestrate cu o pluralitate a propensiunilor, chiar dacă nu cu o multitudine a talentelor, natură nemulţumită de ceea ce îi este *dat,* rîvnind spre o supra-natură, spre artă ca desăvîrşire. Cînd îl asculţi uneori recitîndu-şi versurile, vocea sa înregistrată te uimeşte, te înspăimîntă şi te incită la rîs. Asişti la eforturile unui om lipsit de darurile vocale, neşcolit în privinţa dicţiunii dar înlocuind har şi antrenament cu o *voinţă de artă* ce tinde *numai* spre absolut. Vocea, terifiantă şi grotescă, este a unei fiinţe care vrea să-şi lepede umanitatea firească devenind Vocea Poetului. Înveşmîntîndu-şi glasul preauman într-o mască sonoră, artistul dă poeziei sale prerogativele cultului religios. Recitînd, Poetul oficiază un rit barbar, la care ar trebui să participăm cu pietatea înfricoşată a iniţiaţilor, dar pe care, neînţelegîndu-l îl gustăm — auditori ignari şi profani — ca pe o năstruşnicie estetică.

Călinescu nu este — oricum s-ar fi considerat pe sine în această privinţă şi oricare ar fi fost consideraţia altora faţă de el — un virtuoz, în sensul rinascimental al cuvîntului *virtù.* Ar fi vrut, desigur, să treacă drept un *uomo universale,* o energie polivalentă, scriind, pictînd, făcînd muzică şi arhitectură, priceput în ale gastronomiei ca şi în ale istoriei literare. Pico de la Mirandola, Leon Battista Alberti, Pomponius Laetus şi mai presus de ei Leonardo, ar fi putut să-i fie modele exemplare. Simţi însă în gesturile, în agitaţia fertilă a spiritului său, în erudiţia sa, în diversitatea măştilor sale o energie barocă. Inteligent, curios, versatil, polimorf. Adevărat Ulise care cutreieră mările literelor şi artelor, coboară în Infern pentru a vorbi faţă către faţă cu scriitorii. Un Ulise deloc elin, (deşi avînd mai presus de toate nostalgia ordinei clasice, a columnelor albe ale unei arhitecturi ideale), mai curînd baroc. Da, îl văd, ca într-o gravură din secolul al XVII-lea,

înfăţişîndu-l pe eroul Odiseii în încăperea Circe-ei, rezistînd tentaţiilor ei, sucombînd însă tuturor ispitelor propriului său spirit. Un Ulise baroc, politrop, cu vorbire meşteşugită.

Nimic nu-i era de ajuns unui asemenea spirit, unei asemenea *virtù*, (pe care trebuie să i-o concedem). G. Călinescu nu admitea (el însuşi o declară) „specializarea indivizilor pe facultăţi ale spiritului". Marele scriitor poate fi mare om de ştiinţă sau mare politician. În orice caz un critic poate fi (şi este uneori) un artist. Desigur — criticul el însuşi o mărturiseşte — între aceste două manifestări ale spiritului, între creaţie şi critică există, în acelaşi timp, o interdependenţă dar şi o independenţă reciprocă a termenilor.

Dar să revenim la profilurile lui G. Călinescu. Rareori îndemînarea desenatorului care-şi face exerciţiile creionînd portretele celor din jur pe manşeta scrobită, arta moralistului surprinzîndu-şi cu înduioşat-ironică luciditate semenii în gesturile lor caracteristice, au atins reuşitele unora din aceste „profiluri". Moralistul remarcă trăsături pe care uneori le încadrează în tipologii (ca un La Bruyère), alte ori dă portretului schiţat de el sigiliul unicei individualităţi (ca un Saint-Simon). Modelele lui Călinescu ni se impun, înainte de toate, prin prezenţa lor fizică. În făptura lui Enescu „este o lenevie şi o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuarei antice" ; Stere ne apare ca „un boier de ţară năvălind pe toată uşa, odată cu ceaţa şi mirosul de zăpadă" ; Jean Bart emite „sunete guturale grozave ca scurte comenzi de bord", iar Pârvan ne priveşte cu „doi ochi de o profunditate tulburătoare şi ironică, obraji cu proeminenţe mongolice, severi, stăpîniţi, un rictus protestant în colţul gurii, dispreţuitor, eroic şi copilăros totdeodată". Călinescu se opreşte, cu privirile romancierului curios, la aparenţele fizice ale „eroilor" săi, străbătînd prin ele, dincolo de ele, în universul lor spiritual descoperit cu ochii criticului. Portretele acelor oameni care au fost, nu sînt efigii idealizate ca acelea ale lui Iorga. Ele nu sînt încremenite în bronz ori marmură, ci trăiesc în lutul, am putea spune românesc, al unei arte cronicăreşti subţiate printr-o rafinare de veacuri.

Ca şi Sainte-Beuve şi, în fond, ca orice iubitor al moraliştilor care descriu „caractere" (dar şi ca orice prozator preocu-

pat de balzaciana descriere a tipurilor umane) G. Călinescu vede adeseori opera prin creatorul ei. Metoda sa, pînă la un punct (esenţial, însă) nu diferă de aceea a lui Sainte-Beuve, aşa cum el însuşi o formulează: „Metoda lui Sainte-Beuve este de a desprinde fără nici o veleitate de compoziţie, pe măsura lecturii documentelor, liniile morale distinctive, revenind, dacă este posibil cu alt prilej, la documente despre acelaşi personaj. Portretul se face singur, într-asta stă *le charme*." Dar şi portretele lui Călinescu par să se alcătuiască singure, din mici gesturi relatate, din cuvinte ale eroului, din rezumatul operelor sale, ca şi din scurte formule care revelează, sub pielea criticului, moralistul. *Paul et Virginie* poate fi pusă în valoare nu atît prin explicarea tezelor lui Bernardin de Saint-Pierre din *Études sur la nature* cît prin figura scriitorului-filosof: „Om sedentar, visînd o libertate în fond nesocială, asemeni aceleia de care se bucurau Paul şi Virginia". Impresiile lui Bernardin, şocat, după luarea Bastiliei, de unele măsuri de ordine privind închiderea Parisului, sînt mai semnificative pentru filosofia sa morală decît „legile" ordinei universale descoperite de el. Nervos din pricina închiderii Parisului, acesta „nu se lasă pînă nu află o poartă cu grilajul rupt şi nepăzit, se plimbă puţin pe cîmp, apoi liniştit de a nu-şi fi pierdut drepturile naturale se întoarce acasă". Şi Călinescu, după ce narează anecdote privind viaţa lui Bernardin, după ce spicuieşte cîteva texte şi cîteva opinii ale scriitorului apologet al naturii (despre care nu uită să spună că „nu studiase serios efectele biologice ale armoniei optice dintre negresă şi alb") încheie portretul care e totodată o viziune asupra operei, printr-o formulă pregnantă: „Filosoful era un copil care visa arbitrarul".

Cînd G. Călinescu se preumblă nu prin galeria de portrete ale scriitorilor, ci printre rafturile cu cărţi (şi cronicile sale alcătuiesc, înainte de toate, un jurnal de lectură) criticul formulează idei-imagini. El e un cititor privilegiat prin cultură, gust şi propria sa pasiune scriitoricească. Gata să se lase cucerit, el îşi rezervă dreptul de a cuceri. Asediat de cartea pe care o citeşte, el o investeşte la rîndul său. Nimic nu i se pare inexpugnabil criticului pătrunzător, nici un impas nu i se pare definitiv acestui Ulise rătăcind pe marea cuvintelor.

Fie că scrie despre *Cartea cu jucării* a lui Tudor Arghezi, despre *Oraşul patriarhal* al lui Cezar Petrescu, despre *Imagini italiene* ale lui Tudor Vianu, ori despre *Pajerele* lui Mateiu Caragiale, prin meandrele analizei, dincolo de toate divagaţiile unui eseist, meditînd asupra celor mai diverse subiecte — psihologie şi sociologie, istorie sau etnografie — se revelează pasiunea esenţială a acestui critic : *literatura*. Delicioase digresiuni călinesciene vădind arta conversaţiei critice ! De la simpla reflecţie asupra „parodiei" (de vreme ce vorbeşte despre Topîrceanu), prin excursul asupra emoţiilor (atunci cînd recenzează *Itinerariul sentimental* al lui Perpessicius), pînă la observaţiile despre „esenţa muzicală a poeziei", toate marginaliile pe care acest spirit vivace le face la propriile sale expuneri te încîntă prin asocierile şi disocierile surprinzătoare la care procedează, chiar dacă guşti evoluţia mişcărilor, gestica ideilor, doar ca pe nişte acrobaţii ce te fascinează dar care nu izbutesc (şi nici nu vor) să te convingă. Căci încă o dată, pasiunea esenţială a lui G. Călinescu nu este aceea a ideii, ci a verbului literar, este literatura însăşi. Chiar atunci cînd obiectul literar asupra căruia se apleacă este mediocru, criticul participă la o luptă spirituală majoră. Căci monstrul proteic care-l atrage, pe care-l urmăreşte Călinescu, literatura, este, pentru el o „nevoie a spiritului" — ca să folosesc cuvintele pe care el însuşi le aplică, cu generozitate lui Jean Bart. Nevoie a *ficţiunii critice*. Destinele literaturii, nu numai existenţa ei îl fascinează, după cum încearcă să surprindă destinul necesar nu simpla existenţă contingentă a eroilor săi fictivi. Căci nu numai ceea ce *este* îl preocupă pe critic, ci ceea ce ar dori să fie. Cronicile alcătuind, cum am spus, un jurnal de lector, cronicarul nu e numai publicistul care scrie la întîmplare despre ceea ce apare, despre ceea ce se întîmplă în lumea literară, ci despre ceea ce ar *vrea* să se întîmple. El nu năzuieşte să surprindă doar istoria literară care *se face* în timpul său, ci destinele unei literaturi, procesul necesar al devenirii ei. De aici insistenţa criticului pentru a demonstra *actualitatea* trecutului literaturii noastre. Ca într-o viziune simultană (deşi nelipsindu-i perspectiva istorică) el îi vede pe Eminescu şi pe Arghezi, pe Creangă şi pe Sadoveanu contemporani. Înţelegem din unele articole apărute în perioada în care Călinescu lucra

la marea sa monografie eminesciană, că fervoarea de care dădea dovadă analistul erudit, nu era decît aplecarea firească a unui spirit care trăind *în* literatură şi *din* literatură, vede literatura toată ca un organism viu, prezent. Un critic fără judecăţi despre Eminescu, ne spune el, nu este un critic. Între critic şi istoric literar nu e, desigur, decît un raport de contiguitate, nu şi de necesitate. Dar cel care vrea să sesizeze *noutatea* pe care o aduce o operă literară, nu se poate mărgini doar la prezenţa ei într-o actualitate tranzitorie, ci la existenţa ei într-o literatură perenă. Astfel articolele publicate în revistele anilor '20 şi '30, sînt pietre pentru monumentul de mai tîrziu al *Istoriei literaturii române* în care, poate nu întru totul conştient, Călinescu a dat nu numai cea mai de seamă *cronică de familie* a literaturii noastre, ci în acelaşi timp — ca acei bătrîni capi de familie care înregistrau odinioară, în psaltirea casnică, evenimentele mari ale seminţiei lor — istoricul ne-a oferit o vastă încercare asupra *destinelor literaturii române.*

Deşi a scris ani de-a rîndul cronici şi recenzii, G. Călinescu nu se vrea pe sine cronicar al literaturii curente. El ne avertizează asupra primejdiilor confuziei între critică şi cronica literară. E împotriva acelei mentalităţi care pune de o parte „clasicii" morţi şi de alta scriitorii vii. Întrucîtva asemenea lui T. S. Eliot, criticul român vede în literatură o vastă ordine în care trecutul este prezent în măsura în care e viabil, în măsura în care cei vii sînt în stare să-l învie. Ordine ce se modifică neîncetat prin apariţia unui nou scriitor sau a unui nou critic avînd o nouă viziune de ansamblu. Creangă, mort în 1889, abia în 1930 devine pentru Călinescu un scriitor modern, de ajuns de apropiat spre a putea fi înţeles, destul de depărtat pentru a putea fi judecat. Modern în lecturile şi gustul său, Călinescu repudiază falsa modernitate a iconoclaştilor, a celor pentru care literatura nu există decît începînd cu ei înşişi şi cu generaţia lor. O falsă critică „pierdută în cotidian" este tot atît de primejdioasă ca o falsă critică a istoricilor literari cantonaţi în unicul domeniu, îndepărtat în timp, al studiilor lor erudite. Critica criticii devine o critică a culturii, a spiritului unei epoci, atunci cînd Călinescu remarcă, de pildă, discrepanţa între *situaţia* lui Eminescu şi *prezenţa*

sa. Bucurîndu-se de o înaltă situaţie în lumea şcolară, în opinia publică, cel mai mare poet al literaturii române e aproape inexistent (criticul vorbea în 1937) în conştiinţa vie creatoare sau critică românească: „Nici un poet român nu îndrăzneşte să tăgăduiască direct pe Eminescu, dar îl tăgăduieşte pe furiş."

Deşi, cu un bun simţ mai puţin cartezian, mai degrabă românesc, Călinescu judeca critica din timpul său în care abundau teoriile, din care lipsea însă gustul, el însuşi cade uneori pradă tentaţiei discursive, teoretizatoare, dogmatice. Astfel, chiar atunci cînd declară că faptele sînt ostile teoriilor, nu se poate împiedica să nu proclame un fel de edict al romanului românesc. După el, Rebreanu este creatorul acestui roman, dar şi cel care a intuit „adevărata cale pe care un român poate deocamdată merge cu sorţi de izbîndă". Pornind de la o constatare sociologică în ce priveşte structura societăţii româneşti, ca şi de la o sumară analiză psihologică a „scriitorului român", Călinescu socoate că „noi nu vom putea da multă vreme decît Ioni". Aceleaşi considerente de ordin sociologic — surprinzătoare la el — îl fac să nege nu numai posibilitatea în timpul său al romanului de analiză, în perimetrul literaturii române, ci să nege validitatea analizei ca atare. „Credinţa noastră este că în principiu vremurile noastre nu sînt potrivite pentru a despica firul în patru..."

Nu bagi de seamă unele lucruri, unele subtilităţi, feţele ascunse ale unui critic, cele pe care posteritatea sa — apologeţi sau detractori, deopotrivă — le trec, îndeobşte, cu vederea, decît atunci cînd îl *citeşti pentru adevăr*. Cuvintele acestea din urmă le-a scris Călinescu într-un articol-panegiric la moartea lui Ibrăileanu. Sînt tocmai acele cuvinte, acea formulă pe care trebuie să ne-o însuşim pentru ca lectura noastră să dobîndească demnitatea actului critic, fără să piardă farmecul pe care numai adevărata înstrăinare de noi înşine o poate oferi. Numai prin infidelitatea necontenită faţă de eul nostru detestabil, din fidelitate pentru un adevăr mereu rîvnit, niciodată atins, critica noastră poate tinde spre suprema ei împlinire: aceea de a face ca opera literară pe care o investeşte să devină ea însăşi. Înseamnă oare infidelitatea aceasta faţă de noi înşine, o pierdere a spontaneităţii, a originalităţii ? Nicidecum. Alergînd în jurul propriului tău ombilic, ai toate şansele să nu-l

captezi niciodată, gonind departe de tine, cît mai departe, ai cîteva şanse cel puţin, să te surprinzi pe tine însuţi la limitele tale cele mai extreme.

E surprinzător, la prima vedere, să constaţi că, tocmai acel critic în care discipolii urmau să vadă, mai tîrziu, întruparea criticii creatoare, iar adversarii încarnarea impresionismului subiectivist şi anarhic, adoptă nu o dată în scrisul său o poziţie contrară unei critici creatoare, şi cu atît mai mult anarhismului subiectivist. Atunci cînd G. Călinescu încearcă să definească critica lui G. Ibrăileanu (într-un articol publicat în 1936) el începe prin a repudia o anumită critică creatoare. Într-adevăr, unii „au început a socoti critica drept creaţiune — şi... a-şi alege temele în aşa chip încît arta proprie să iasă în evidenţă. Scriitorul devine în felul acesta un simplu mijloc al promovării talentului critic, nu scopul însuşi al articolului". Refuz al unei critici cu valoare literară de sine stătătoare ? Cu cîţiva ani în urmă (în 1927), G. Călinescu pleda împotriva prejudecăţii (încetăţenită la noi prin autoritatea lui Titu Maiorescu) conform căreia un critic nu poate fi un creator în domeniul literaturii. Dar tot atunci susţinea că, deşi artistul poate face critică şi criticul artă, „un gen mixt critico-artistic nu există". Călinescu este prea mult adeptul unor clasice delimitări ale genurilor pentru ca el, critic de creaţie exemplar, să admită o critică creatoare deşi opera sa reprezintă tocmai o asemenea modalitate critică. Astfel înţelegem cum, în 1936, îl elogiază pe Ibrăileanu care, în mod evident nu socotise critica drept „creaţiune". Dealtfel, în acel articol-panegric închinat lui Ibrăileanu, G. Călinescu apără o modalitate critică ce nu-i era, cîtuşi de puţin, proprie, o critică „fără preocupare de stil", dar principială, eliberată de empirism. Ibrăileanu este „ca critic de idei, Taine al nostru". Cît de bine înţelegea Călinescu necesitatea schemelor, a principiilor, a speculaţiei, a ideilor ! Găsim în acelaşi vechi articol din 1936 cîteva rînduri, surprinzătoare prin clarviziune, profetice chiar : „Calea criticii de mîine este aceea pe care o arată Ibrăileanu : predispoziţiune speculativă şi experienţă interioară, lipsă de stil, ariditate chiar, talent de a exprima ideea critică, un talent literar cu temă critică, sforţare de penetraţiune şi fuga de arta superficială a paginilor ritmate". Dacă toate aceste deziderate ale unei critici

viitoare riguroase se găseau prefigurate în opera lui Ibrăileanu, dacă G. Călinescu a urmat lecţia criticului ieşean, care „ieşia noaptea să se vîneze pe sine însuşi, să-şi prindă propria umbră, fiindcă el era un metafizic" — ne putem îndoi. Dar nu ne îndoim că a existat în G. Călinescu, subiacent, o apetenţă spre un gen de critică pe care n-o putea realiza, căci îi lipseau pentru aceasta darurile naturale. El însuşi, dealtfel, o recunoaşte, cu o remarcabilă luciditate : „E cu putinţă ca natura să nu ne dea mijloacele să ducem mai departe opera lui Ibrăileanu, dar pînă la venirea altora, cei tineri pot învăţa de la el arta timidităţii".

Această artă, reclamînd renunţare la sine, a desprins-o, oare, G. Călinescu el însuşi ? Sînt interesante, prin reflex asupra autorului lor, *Meditaţiile* sale *în jurul lui E. Lovinescu,* scrise nu mult după moartea acestuia. Dacă în repetate rînduri Călinescu şi-a exprimat rezervele faţă de seniorul său, de la care deprinsese atît de multe, care-i gătise calea în mare măsură (după cum Titu Maiorescu le-a gătit-o amîndorura şi nouă tuturor), dacă adeseori făcuse aluzii acide la istoricul *Civilizaţiei române* (tratată „pe prea multe pagini"), de astă dată, în iulie 1944, îşi mărturiseşte admiraţia faţă de pasiunea lui E. Lovinescu pentru viaţa literară. În această pasiune, Călinescu se întîlnea cu Lovinescu. Dar între ei remarca o deosebire pe care noi înşine o sesizăm mult mai anevoios. Deosebire temperamentală : Lovinescu ar fi fost un încrezător, pe cînd el ar fi un anxios. Şi unul şi altul ar face însă acelaşi efort de rezistenţă la gol.

A fost Călinescu un anxios ? Se căsca oare lîngă el un hău peste care efortul său creator încerca să dureze o punte ? Cînd îl auzim afirmînd : „Creaţia este un protest împotriva golului, un stupefiant prin care suportăm ameţeala pe marginea abisului" — îndrăznim să credem că acest „gol", „acea ameţeală" exprimă o experienţă personală, că n-a fost străin de vertijul pascalian. Dar nu. În afara aprehensiunilor unei constituţii labile, înclinate mai curînd spre exaltări decît spre depresiuni, el n-a fost un anxios.

Cu un patos care nu-i era specific — probabil reţinîndu-se să vorbească despre anumite lucruri prea-intime din acea pudoare care ne reţine să dăm în vileag înclinaţiile noastre cele

mai ascuns-îndrăgite — Călinescu făcea, în articolul *Ascensiune* o mărturisire de credință. Era mărturisirea unei ascensiuni, pe o scară a aspirațiilor, spre un ideal al criticii. Din ziua în care — ne spune el— a simțit „chemarea de a face judecăți literare", zi în care Gorgona i-a „împietrit inima și pasul", el n-a încetat să se ridice. De la voința de a pricepe creația altora, prin încercarea de a crea el însuși, de la sugerarea impresiilor, la nevoia de a rezuma experiența sub forma unor principii, de la exercitarea discernămîntului critic, la practica expresiei critice, Călinescu a încercat neîncetat să se *înalțe*. Statornicia principiilor critice, demnitatea criticii, umilire a Eului preapersonal, pentru exaltarea valorilor obiective, iată cîteva din virtuțile după care criticul nostru a jinduit.

Ceea ce ne surprinde, citind criticile lui Călinescu este, mai presus de orice, generozitatea celui care a scris acele pagini. Vedem, îndeobște, într-însul, criticul care a așezat pe o scară ierarhică, esteticul, deasupra celorlalte valori. Dar, iată-l pe omul care a folosit sarcasmul, ironia, avînd gesturi de bunătate, manifestînd preocupări etice cu totul remarcabile. Iată-l înțelegător cu Bogdan-Duică în care descoperă un Tinabaschi al literaturii noastre, sensibil la poezia minoră, la puritățile lirice ale lui St. O. Iosif „depășind conținutul psihologic al cuvintelor", la lirismul „elevat" leopardian al lui P. Cerna. Cînd moare Gib I. Mihăescu scrie mai mult decît un necrolog, o confesiune a afecțiunii sale pentru scriitorul mort prea curînd, o *mea culpa* întristată pentru că nu-i scrisese autorului *Rusoaicei,* internat într-un sanatoriu, o ultimă scrisoare. Observatorul atent la amănuntul concret, la *chipul* ființelor, remarcă „fața de beduin, cu ochii străvezii" a lui Camil Petrescu, dar moralistul simpatetic nu uită să noteze ingenuitatea luminii ce se aprinde în acei ochi, și să scuze prin acea inocență, enormitatea spuselor lui Camil, „consecință a bunei-credințe cu care discută și mijloc eroic de a scoate pe adversar din pozițiile lui". O adevărată obsesie a eticului s-ar putea desprinde, analizînd îndeaproape aceste texte călinesciene. Încă tînărul Călinescu are o virtute — rară la cei tineri —, aceea a respectului. E tipic gestul său pe care-l surprindem într-o anumită ocazie, gest pe care el însuși îl notează — nu fără blînda autoironie a unuia ce se vede pe sine brusc copilărit — și anume,

acela de a frămînta „sufletește" o căciulă în fața „domnului Stere". Cu toate idiosincraziile sale, atunci cînd Călinescu se apropie de un scriitor, el *este* deja aproape de el. Mai exact : primul gest al criticului nu este acela de a-şi *apropia* opera unui scriitor, de a face dintr-însa pretext al propriei sale speculații creatoare, ci de a şi-o *apropia*. Şi mai exact : Călinescu uzează, înainte de toate, de o preaumană simpatie pentru a înțelege şi a cîntări valoarea unei opere, intuind-o cu un ochi al inimii, care îşi are rațiunile sale proprii, care *vede* mai bine şi mai adînc decît acela al rațiunii. Nicăieri respectul nu este mai prețios decît în ce priveşte obiectul demersurilor tale. A respecta cartea, pe care o recenzezi, poetul pe care îl judeci, literatura în spațiul căreia trăieşti ții de o virtute esențială a criticului. Acesta nu este un adulator, dar nici un contemptor. E semnificativ modul în care — cu toate erorile, viciile de perspectivă, cu tot coeficientul inevitabil de subiectivism — Călinescu judecă critica timpului său. L-am văzut generos cu Bogdan-Duică spre deosebire de o întreagă presă care-l persifla pe eruditul pedant şi academic ; îl admiră pe Paul Zarifopol ca istoric literar sagace, editor conştiincios şi critic „malițios". Îl surprindem pe criticul ironic care simula uneori cinismul, înduioşîndu-se de o trăsătură cald-umană, cum era teama lui Ibrăileanu de a nu face pe altul să sufere. Dealtfel, rare pagini de pioasă devoțiune şi fină analiză ca cele pe care le dedică criticului de la *Viața Românească* a cărui „umbră mitologică" se vede că a planat, tutelară, peste înnoptările sufleteşti ale mai tînărului critic. E elocvent, apoi portretul atît de cald, al lui Vasile Pârvan, apologia pe care literatul, *homo aestheticus,* o face eroismului tragic întruchipat în ființa patetic-sobră a magistrului. Înveşmîntat în redingota profesorală, Vasile Pârvan i-a apărut lui G. Călinescu „expresia cea mai desăvîrşită a unei idealități obşteşti". Ceea ce l-a impresionat era voința eroică de muncă a istoricului, lipsit de fapt de o reală capacitate de muncă, voință ce izvora dintr-o reacțiune sănătoasă a omului față de un univers advers, şi dintr-o înaltă conştiință alimentată de un cult, aproape păgîn, al morților. „Toată activitatea lui Pârvan pare îndreptată către acest scop : însuflețirea pietrelor, comemorarea morților, aruncarea de punți în nimic." S-ar putea face o comparație în privința unui etos al muncii

— pe temeiul însuşi al textelor călinesciene — între cîţiva mari laborioşi : Hasdeu, Iorga, Pârvan, Bogdan-Duică. Şi în această serie, raportîndu-se la ei, îl putem include şi pe G. Călinescu. Pentru autorul lui *Şun* munca nu este enorma laboare propulsată de o viziune exaltată a lui Hasdeu, nici virtutea unui Bogdan-Duică defrişînd cu răbdare hăţişul amănuntelor, investigînd cu răceală (şi cu o secretă patimă) tot ce ţine de un „obiect" al istoriei literare, nu este nici „odihnă a spiritului, graţie, formă minimă de efort" ca la N. Iorga despre a cărui „minte fenomenală", Blaga spunea că seamănă cu o uzină ce-şi declanşează subdiviziunile automate, nici nu e „asceză, înfrîngerea unui trup şubred, luptă îndîrjită pentru atingerea unui ţel filosofic al vieţii" ca la Vasile Pârvan. G. Călinescu nu este un *bos suetus ad laborem*, deşi admiră marile energii de care se simte atras. El este artistul pentru care dificultatea însăşi se converteşte în facilitate simulată. L-am putea asemăna pe Călinescu, în această privinţă, cu un artist al trapezului care execută cele mai dificile şi riscante mişcări, pentru care a muncit îndelung pregătindu-le, cu graţia şi uşurinţa firească a unei arte consumate, preschimbate în fire.

Perspectiva etică intervine uneori în judecăţile criticului. Dintr-o asemenea perspectivă etic-socială judecă el romanul românesc, limitele şi posibilităţile sale ; tot astfel cîntăreşte critica timpului său, căreia îi propune neîncetat imperativele unui etos de înaltă răspundere. Şi de ce să nu adăugăm că, tot din acest imbold etic purcede tonul cald, afectuos cu care criticul — înclinat dealtfel, prin natură, spre maliţie — îşi tratează confraţii scriitori, în profilurile sau în cronicile sale.

Nu este, şi nu va fi multă vreme critic român care să nu aibă de învăţat de la acest maestru atît de puţin magistral, atît de puţin pedant şi scolastic, atît de degajat şi proaspăt în tot ce spune. „Cînd critica lipseşte, arta decade..." Dacă ar exista un fel de panteon literar, s-ar putea înscrie pe ea, între alte cîteva dictoane, această formulă proclamînd necesitatea criticii. Dar tot astfel s-ar putea spune : cînd criticii sînt mitizaţi, critica şi arta decad. Călinescu avea perfectă dreptate : „Oamenii mari în genere nu sînt *exemplari*. Nu-i poţi lua ca pildă pentru năzuinţi proprii. Geniul, întîmplarea stau la temelia gloriei lor. Iar acestea nu se pot imita." Aceste cuvinte, pe care

criticul le nota meditînd asupra destinului lui Pârvan, „minte normală într-un suflet eroic", se pot aplica şi scriitorului G. Călinescu.

La moartea lui E. Lovinescu, peste pragul casei căruia nu mai păşise de mulţi ani, Călinescu îi aduce un afectuos omagiu. El ne spune că va continua să-l vadă pe Lovinescu în cercul lui de prieteni, exercitînd în continuare magisteriul său critic. Noi înşine îl vedem pe G. Călinescu „mai sus", într-un empireu al celor aleşi, exercitînd de acolo prin întreaga sa operă, vie printre noi, „o funcţie literară infinită". Şi chiar dacă, în peregrinările noastre prin infernul, purgatoriul şi paradisul literelor, nu-l vom lua pe G. Călinescu, drept unic maestru, îi vom saluta adînc umbra odată ajunşi şi noi în limbul artiştilor cuvîntului.

NOTE ȘI COMENTARII

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LIVIU REBREANU

[1] Nu este examen mai evident pentru probarea neapartenenței romanului „țărănesc" al lui Liviu Rebreanu la categoria romanului „postrealist" (cum îl numește R.-M.Albérès) al „gliei", decît analiza sa în raport cu „romanul rustic" sau „regionalist" francez, italian sau spaniol. Nimic în opera scriitorului nostru din pitorescul descrierilor pline de savoare ale regiunii Sologne (Maurice Genevoix, *Raboliot* — 1925), ale regiunii Limousin (Charles Silvestre, *Domnul Terral* — 1931), ale regiunii Auvergne la Henri Pourrat etc. Toate aceste romane se concentrează în jurul unui nucleu dramatic, iar temele dramei se reduc la cîteva variante. După Albérès, la tema pămînturilor „blestemate", la acea a luptei între două familii rivale, la tema fetei care a păcătuit, a fiului risipitor, a chefliului care distruge gospodăria, precum și la incidența cu viața rurală a unei drame mai vaste — cum este războiul (cf. R.-M.Albérès, *Istoria romanului modern,* Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 95). Tipologia acestor convenții tematice este inevitabil sumară, iar maniera tratării lor stereotipă. Rebreanu se salvează, paradoxal, prin *detașare estetică* de valorile sentimentale ale solului natal, pe care le cîntă romancierii „gliei", și prin *viziunea elementarului,* a general-umanului care depășește fixarea „regionaliștilor". Pe el nu-l pasionează (ca pe un Vicenti Blasco Ibanez, viața într-o *huerta* blestemată valenciană) relieful solului, magia peisajului, felul în care pămîntul „vorbește" oamenilor, le impune un destin, misterul unui ținut. Nimic „regionalist" în eposul transilvan din *Ion,* chiar dacă, în ce privește reprezentarea vieții familiei Herdelea, romancierul recurge la mijloacele obișnuite ale „zugrăvirii" realului. Țăranii idilici ai lui Gessner (care pot fi recunoscuți în literatura sămănătoristă) sentimentalismul unei George Sand (ale cărei romane înfățișînd viața la țară erau mult gustate de Nicolae Iorga), ca și „glia" romancierilor regionaliști care fac să comunice inimile cu

peisajul, făcînd din mediul fizic mai mult decît un decor, un principiu activ al dramelor), toate aceste soluţii sînt depăşite de Rebreanu. Romanele sale sînt ireductibile la formula „zugrăvirii" — roze sau sumbre — a „vieţii la ţară".

[2] În conferinţa-răspuns la ancheta Institutului de literatură, publicată mai apoi în *Revista Fundaţiilor* (VII, nr. 11, nov. 1940) şi retipărită în *Amalgam* (1943), scriitorul se referă la o experienţă personală cu „prototipul" real al lui Ion. Despre arzătoarea poftă de *a avea* pămînt a acestuia ne spune: „Din toate vorbele lui se simţea o dragoste pentru pămînt aproape bolnăvicioasă. Pronunţa de altfel cuvîntul pămînt cu atîta sete, cu atîta lăcomie şi pasiune, parc-ar fi fost vorba despre o fiinţă vie şi adorată..."

[3] În legătură cu psihologia obsesiei din *Pădurea spînzuraţilor,* critica a crezut, încă de la apariţia cărţii, în existenţa unui model romanesc rus. S-a vorbit despre „rusismul" romanului *(Ideea europeană,* IV, nr. 110, 14—21 ian. 1923), despre faptul că autorul ar fi fost „obsedat de învechitele scrieri ruseşti" şi că Apostol Bologa ar fi un „personaj tolstoian" care „trece prin torturi sufleteşti ca printr-un vis urît, cu dibuiri şi cu divagări de misticism bolnav" *(Viaţa nouă,* VIII, nr. 12, 1 febr. 1923). E. Lovinescu, apologet convins al romancierului („...pe altarul lui Rebreanu jertfim toată epica română de la Filimon pînă la Sadoveanu" — *Spre ziuă,* I, nr. 4, aprilie 1923) înclină şi el să creadă că „misticismul eroului" poate fi privit ca „o influenţă a literaturii ruseşti". Dacă se poate vorbi despre o corespondenţă cu unele opere ruseşti, acestea nu sînt cele ale lui Tolstoi (în pofida prezenţei „războiului" în romanele şi nuvelele sale) ci, mai curînd, ale lui Dostoievski. Recunoaştem în romanul lui Rebreanu opresiunea psihică, ambivalenţele, elanurile mistice, căderile, halucinantul înaintării cvasisomnambulice pe care le întîlnim în scrierile dostoievskiene. Dealtfel, unicul magistru literar în proiectarea unei *conştiinţe nefericite,* tragice pe care-l putea avea Rebreanu, era Dostoievski.

[4] Cf. Addenda la Liviu Rebreanu, *Opere,* vol. V, *Pădurea spînzuraţilor,* ed. critică de Niculae Gheran, Minerva, Bucureşti, 1972, p. 696.

[5] *Id.,* p. 695.

[6] *Id.*, p. 670.

[7] Cf. E. Lovinescu, *Critice*, VII, Editura Ancora, Bucureşti, 1920, pp. 119—132.

[8] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, compendiu, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 285.

[9] N. Manolescu, *Lecturi infidele*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 50.

[10] Printre comentatorii lui Rebreanu, unul care n-a fost critic, dar trăise şi dăduse expresie unui sentiment tragic al existenţei, Vasile Pârvan a intuit caracterul *negru*, tragic — în sensul anticelor tragedii — al naraţiunii lui Rebreanu. Într-o scrisoare (din 11 decembrie 1920) pe care i-o trimite romancierului, mulţumindu-i pentru *Ion*, declară: „Este una dintre creaţiile cele mai *puternice* pe care le-a dat literatura noastră în ultimele două decenii. Sobrietatea, obiectivitatea şi sinteza monumentală a inspiraţiei, linia larg comprehensivă a compoziţiei, dispoziţia de suflet dominator melancolică (aproape primitiv-antică) a întîmplărilor şi soartei omeneşti, dau operei d-tale caracterul şi valoarea artistică general omenească, care asigură trăinicia peste orice fel de contingenţe contemporane" (Vasile Pârvan, *Corespondenţă şi acte*, Buc., Minerva, 1973, p. 213).

[11] G. Călinescu afirma, pe bună dreptate că: „În lumea satului există toată scara valorilor morale, ca în orice societate, însă fără cărturarism" (*Viaţa românească*, XXXI, 1, ianuarie, 1939, p. 83). De asemenea, pledează pentru complexitatea virtuală a ţăranului: „Ei bine, întrebăm: ţăranul să n-aibă el viaţă morală, să n-aibă el complexitate? Dar el are în tradiţiile şi literatura lui orală toate elementele adaptării prin idei. Cînd tună, el se-nchină în faţa puterii lui Dumnezeu (crede deci într-un factor absolut), în dragoste aduce motivarea lui estetică ori economică, dar motivare. Lucrul acesta e atît de limpede, încît putem afirma fără stînjenire că între un ţăran sănătos şi d-l Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate, ci numai una de finеţe. Dar finеţea nu formează obiectul romanului. Ţăranul şi Kant îşi pun aceleaşi probleme, cu deosebire că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică" (*id., ibid.*). Aşadar, a apăra „romanul ţărănesc" nu înseamnă a pleda pentru primitivism. *Răscoala* este, în

acest sens, romanul „unei societăţi proaspete, riguroase, de aceea cam aspre, în care conştiinţa e înaltă, dar nu poate face altceva decît să ia cunoştinţă de instinctele sale" (*Adevărul literar şi artistic*, an XIV, seria a II-a, 783, 8 dec. 1935).

[12] Deşi termenul „monumental" — folosit ca o categorie estetică este un fals concept al istoriei literare, una din ereziile unei părţi din critica recentă, el se potriveşte, fără îndoială, la caracterizarea operelor majore ale lui Liviu Rebreanu. *Ion* şi *Răscoala* sînt construcţii monumentale. Ele revelează virtutea constructorului perseverent, vigoarea zidarului îndărătnic care nu se lasă pînă nu aduce clădirea — cu turnuri, bolţi şi firide — sub un acoperiş. Deloc muzical în spirit, lipsit de talentele plasticianului, Rebreanu e un arhitect din stirpea acelor meşteri ardeleni care au zidit case-cetăţi sumbre, dar înfruntînd veacurile. În dosul zidurilor groase, al porţilor închise se petrece tragedia violentă, sîngeroasă, a posesiunii.

NICOLAE IORGA

[1] În amplul studiu introductiv la *O viaţă de om aşa cum a fost* (reeditată de Valeriu şi Sanda Râpeanu, cu note şi comentarii, Minerva, 1972), Valeriu Râpeanu luminează unele din arcanele personalităţii lui Nicolae Iorga, analizînd acele elemente biografice — complexe psihice, acte, idei — care concură la alcătuirea imaginii pe care marele om o oferă despre sine.

[2] A cultiva amintirea nu înseamnă a întreţine inerţia epigonică. Departe de a se voi doar continuator, Iorga a avut de timpuriu conştiinţa că are de spus ceva ce nu s-a spus. Cu cine avea să confrunte *spusele* sale încă nespuse dacă nu cu verbul aceluia în care recunoştea geniul tutelar al literaturii româneşti, cu verbul eminescian. „Poetul fără pereche" (ca şi călinescianul „nepereche" — *n.n.*) a fost pentru mine o revelaţie fulgerătoare, un strămutător subit, ca prin minune, în altă lume" — mărturiseşte istoricul în *O viaţă de om*. Dar, căutarea unui drum propriu însemna pentru el ruptura cu epigonismul eminescienilor de sfîrşit de veac : „...încercasem să-mi deschid un drum deosebit de al eminescianismului complet uzat, singurul stăpîn atunci pe lirica românească".

[3] Iorga îşi justifică memoriile prin interesul pe care îl poate avea istoria devenirii morale a unui om („Anume, felul cum, din ce a văzut, din ce a cetit, din ce s-a prelucrat în el însuşi, pe ce căi misterioase a alcătuit fiinţa lui morală").

El consideră o asemenea lucrare drept „o istorie de idei, şi ideile merită a fi ştiute, în originea şi dezvoltarea lor". Fără îndoială. Şi o parte a unui asemenea program este realizată în *O viaţă de om aşa cum a fost*. Dar, deşi cugetător, Iorga nu este un filosof. El nu operează cu idei generale, cu abstracţii. Filosofia îl ispitise, în prima tinereţe, şi (cum însuşi o mărturiseşte) primul său gînd a fost să i se dedice. Dar el rămîne un istoric preocupat de desfăşurările concrete ale existenţei umane (sau, cel mult, de adevărurile universal concrete, ca să folosim un termen hegelian).

[4] I. Negoiţescu a observat că : „...la N. Iorga, stilul istoricului este mai spontan, mai senzual necontrolat decît al literatului" (*Despre stilul istoricului Iorga*, în *Scriitori moderni*, E.P.L., Buc., 1966, p. 234). Da, aceasta este aparenţa. În realitate, stilul literatului este mai inhibat de cenzurile care, în economia spirituală a lui N. Iorga, jugulau artistul. Tărîmul istoriei (care pentru el era o artă) pare mai necontrolat, doar pentru că într-însul opera, înainte de toate, conştiinţa istoricului, iar cea a artistului era mai degajată de cenzura estetică. I. Negoiţescu îl aseamănă pe N. Iorga cu Renan (cf. *Despre stilul istoricului Iorga*, în *Scriitori moderni*, E.P.L., Buc., 1966, p. 233). Nici o asemănare între cei doi scriitori. Nimic, la Iorga, din ataşamentul entuziast la filosofia germană, din fervoarea scientistă a lui Renan, din atitudinea ambiguă a răspopitului faţă de creştinism. Nimic din marmoreana răceală a discursului, din amărăciunea celui lipsit de har. Iorga vorbeşte despre „paradoxele amare ale lui Ernst Renan" ca şi despre studiile sale din care „rezultă zădărnicia vieţii" (*Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea legăturilor lor*, E.L.U., Buc., 1968, vol. III, pp. 475—476). Jules Michelet, în schimb, are o *formă a geniului* cu care o putem asemăna, pe aceea a istoricului român. La unul ca şi la altul întîlnim virtutea comunicării intime, nemijlocite, în transa entuziasmului sau a mîniei, cu obiectul cercetării. Atît unul cît şi celălalt şi-au făcut din istorie un organism lărgit al lor în care s-au bucurat ori au suferit. Pentru unul ca şi pentru celălalt munca este un mod de a fi frenetic. Iorga îl recunoaşte pe Michelet dar ne întrebăm dacă s-a recunoscut într-însul. În *Istoria literaturilor romanice* scrie

despre el : „...Michelet îşi ia avîntul cu *Istoria Romană* şi cu acea *Istorie a Franciei,* care, cu strălucite calităţi de formă, ce amintesc pe Chateaubriand din *Martiri,* cu nesfîrşit mai multă ştiinţă şi cu un admirabil instrument critic, are aceeaşi înfăţişare de profetică întrebare a soartei ca şi *Paroles d'un Croyant*" (ed. cit., p. 403). Ceva mai departe, pare să-i reproşeze faptul de a fi „un istoric liric". Bizar reproş din partea unui istoric-artist. În ce priveşte stilul, apropierea de Chateaubriand este eronată. Cum excelent a arătat Roland Barthes (în *Michelet par lui-même,* Editions du Seuil, Paris, 1965, p. 22), Michelet aparţinea scriitorilor de tip *„prédateurs"* care nu pot scrie decît devorîndu-şi necontenit discursul, pe cînd Chateaubriand aparţine tipului *„glisseurs"*. Dacă acceptăm aceste categorii, este evident că Iorga, asemenea lui Michelet, este un „devorator". Şi totuşi între discursul (recte stilul) celor doi istorici deosebirea este considerabilă.

[5] Cf. Valeriu Râpeanu, studiu introductiv la *O viaţă de om aşa cum a fost,* ed. cit.

[6] Oricît de sigur pe „crezul" său, pe dreptatea cauzei sale, şi, mai mult chiar, de o susceptibilitate maladivă ori de cîte ori e pus în cauză, nu e mai puţin adevărat că Nicolae Iorga nu întreţine prin nimic un misticism al propriei personalităţi. Deşi face parte dintre aceia care în vederea realizării ideilor lor vor să fie artizanii exclusivi ai unei opere ce presupunea colaborarea multora, totuşi nu leagă foamea de acţiune de o iluzie autoadulatoare. Cum spune el : „...merg pe un drum de pe care nici o părăsire şi nici o înţelegere de la cei din jurul meu nu mă poate îndepărta. Aceasta fără a introduce misticism în ce am în faţa mea şi fără a crede că prin mine şi numai prin mine sînt a se îndeplini lucruri a căror neapărată îndeplinire, dacă nu se merge către singura catastrofă, cred însă din toate puterile sufletului meu". Mesianismul său este, desigur, acela al unui propovăduitor, dar care — cu tot orgoliul său — se află la antipozii unui egocentrism de factură nietzscheiană.

[7] În primele capitole ale vol. I din *O viaţă de om aşa cum a fost,* Iorga se apropie de mai multe ori de zonele *tainei.* Iată atmosfera misterios-învăluitoare a copilăriei, re-creată într-o singură frază, plină de ecourile unor vechi sentimente şi resentimente refulate, niciodată

anihilate : „Aşa eram, cu caieţelul şi cărţile mele înainte, cu locul de foarte smerită joacă tăcută ca a unor orfani de tată de pe prispa unei bucătării minuscule, iar ca orizont, cu misterul de aspră mireasmă a nucilor imenşi a căror umbră otrăvită mă făcea să visez noaptea fantasme grozave în ascunzişul lor, aşa eram în acei cinci ani ai copilăriei mele, cu multă disciplină şi mai puţină mîngîiere, cînd, după cine ştie ce socoteli neştiute de mine, mama se opri înaintea mea şi-mi aduse la cunoştinţă că pentru mine se deschid, dincolo de o poartă pe care era s-o trec îndată, alte zări, pe care, cu toată temerea de necunoscut care m-a cuprins instinctiv, le bănuiam mai puţin tulburi şi triste".

[8] În *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor,* (Buc., 1968, vol. III) N. Iorga îi dedică lui Rousseau un paragraf important din capitolul XVI privind *„Filosofia" îndoielilor...* Portretul pe care-l face turmentatului apostol al naturii nu este deloc flatat. Îl prezintă : „...diformat în sufletul lui prin cea mai felurită şi adesea cea mai dură atingere cu ceea ce viaţa are mai autentic" (*op. cit.,* p. 245) ; soluţiile propuse de Rousseau „cu o îndărătnică sofisticărie raţionalistă" (*id.,* p. 261) se dovedesc vane. Ceea ce preţuieşte Iorga în predicaţia genevezului este „adînca evlavie faţă de natură, aceea care nu minte..." (*id.,* p. 254), ca şi ...ceva lipsit de naturaleţe : „...artificiile unui stil a cărui simplicitate aparentă ascundea o artă nesfîrşită..." (*id.,* p. 247). Aşadar, cultul naturii se împacă perfect cu artificiile stilistice, poate singurele pe care Iorga le tratează cu îngăduinţă.

[9] Sintaxa întortocheată, uneori violentată a frazei este corelatul lingvistic al denivelărilor unui relief psihic turmentat. Astfel, într-o parfumată evocare în care triumfă senzorialul : „Iar în oraşul însuşi (dalmatin, *n.n.),* cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, şi rîsete după perdelele trase, unde blonde patriciene cu strămoşi înainte de cruciate pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare şi zglobii".

[10] Aceasta nu înseamnă că stilul lui Iorga n-ar conţine o întreagă cultură stilistică. În capitolul din *Arta prozatorilor români,* închinat lui Nicolae Iorga, Tudor Vianu observă caracterul sintetic al stilului său. Într-adevăr se poate vorbi în legătură cu acest stil despre o sinteză

a direcţiilor stilistice ale secolului al XIX-lea : retorica scriitorilor militanţi, din prima jumătate a secolului, darul caracterizării fizice şi morale a primilor realişti ca şi „notaţia plină de coloare a peisagiului şi a furnicarului uman din operele călătorilor romantici şi ale realismului artistic de mai tîrziu" (*op. cit.*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 210). Straturile stilistice sînt, însă, şi mai numeroase. Ultimul mare cronicar al Europei însumează o complexă istorie a stilului reprezentării literar-istorice. Într-adevăr, recunoaştem într-însul nu numai naivitatea înţeleaptă a expunerii cu şart a vechilor cronicari, dar şi tumultul barocului asociind fapte şi închipuiri, întrezărim formulele în care se îmbracă viziunea romantică, străbătută de fiorii unui mesianism naţional şi social, precum şi voinţa de obiectivitate, de vigoare în relatarea faptelor a istoriografiei moderne. Dar, desigur, memoriile nu manifestau decît tangenţial şi episodic aceste felurite modalităţi retorice şi stilistice.

[11] Tudor Vianu remarcă în privinţa caracterului polemic al scrierilor lui Iorga : „Dacă atmosfera morală în care pluteşte oricare din paginile lui Bălcescu este «cucernicia», aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este «lupta» (*Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. I, pp. 210—211). Dar *lupta* nu provine doar din temperamentul bătăios, coleric al istoricului, nu este doar polemică cu alţii, gîlceavă cu lumea, ci, înainte de toate, bipolaritate lăuntrică. Simpatiile şi mai ales antipatiile enorme ale marelui om sînt proiecţii ale propriului său temperament.

[12] Încă un exemplu admirabil de frază-monstru. Amintirile aproape toate ale unei prime călătorii prin Italia sînt înghesuite într-o amplă perioadă în care nu este uitat nici „fiorul de care s-a cutremurat Asachi" atunci cînd a descoperit vestigiile romane. Perioada se încheie cu această laudă nostalgică a peregrinărilor revelatoare din timpurile revolute : „o, fericite timpurile cînd, după lungi aşteptări şi cu greutăţi aşa de mari, tînărul de dincolo de Alpi se cobora încet-încet, în sunetul de clopoţei al diligenţei, oprindu-se des de la un oraş la altul, ascultînd ce se vorbeşte în trăsură, trăgînd cu urechea la convorbirile populare dimprejur, avînd necontenit senzaţia acestui lucru nou, de atîta artă şi totodată atîta umanitate, pentru ca, la capăt, aşa de obosit dar stăpînit de atîta vrajă, să intre în casa adevărată italiană a *albergatorelui*, să fie dus cu un zîmbet, cu o vorbă de prietenie ca pentru un fiu sau un frate în odăiţa răcoroasă, cu per-

deluţe albe, de la fereastra măruntă a căruia un gest pentru dezvelirea unei statui să învedereze miraculul cu turnuri şi portale, cu statui sure şi faţade vărgate de marmuri colorate, al unei catedrale". Admirabil periplu de la invocarea fericitelor timpuri de altă dată, prin lenta coborîre din munţi, prin iniţierea în misterele artei conjugată cu natura, pînă la introducerea în casă, în chilia însingurată pentru ca de aici, din simplitatea alb-celulară să se reveleze dintr-o dată *„miracolul"*.

[13] Despre arta portretului la Nicolae Iorga s-ar putea scrie o mai amplă şi foarte interesantă lucrare. Pînă acum, singura contribuţie la analiza stilistică a acestei portretistici este aceea a lui Tudor Vianu care observă că : „Portretul omului fizic şi moral alcătuieşte unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoriceşti a lui N. Iorga" (*Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 213). Vianu remarcă notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, intuiţia divinatoare a portretistului. De asemenea, în legătură cu un portret (din *Oameni cari au fost*) al lui Alexandru Vlahuţă, „desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre şi lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric" (*op. cit.*, p. 215), Vianu arată că desenul e construit în jurul unei „intuiţii centrale" pe care Iorga o aproximează prin mai multe trăsături succesive.

[14] Pe drept cuvînt afirmă Valeriu Râpeanu că o pagină de Iorga „rămîne în chip funciar o pagină de literatură" (studiu introductiv la ed. N. Iorga, *O viaţă de om aşa cum a fost*, ed. cit., p. XLV) şi că : „Adevărat roman, *O viaţă de om* întruneşte toate atributele marii literaturi" (*id.*, p. XLIX).

[15] Sînt teribile acele mărturisiri ale eşecului de care este plină *O viaţă de om*. Eşecuri cu atît mai sensibile cu cît afectau omul cuvîntului. Marele scriitor nu era citit, marele vorbitor nu era prea adesori ascultat. Sau, cel puţin, în măsura în care cuvintele sale ar fi meritat-o. Iată cîteva asemenea confesiuni : „S-a dat astfel la tipar *Istoria literaturilor romanice*, care a format trei volume, aproape deloc cetite...". Sau : „Manuscrisul a fost dat şi el la tipar : mă întreb şi acuma dacă a găsit un singur adevărat cetitor". Sau : ţine trei conferinţe la Dalles „înaintea unor bănci în mare parte goale". Tăcerea din jurul său îl doare, deşi afirmă că, cu timpul, s-a deprins cu ea : „Începeam să mă deprind cu meşteşugita tăcere care m-a încunjurat,

de o admirabilă solidaritate, timp de aproape jumătate de secol, dar care n-a putut să oprească în loc izvorul menit să-şi arunce apele, oricîte noroaie şi cîte pietre ar găsi în cale". Avea o nevoie înduioşătoare de „acest sprijin reciproc, această mîngîiere de la unul la altul... de fapt singurul lucru bun şi sfînt pe lume, singurul care ajută să se suporte povara unei existenţe care în ea însăşi e fără scop, ca şi universul întreg, supus unor legi neînţelese nouă :

... nu înţelegi
Că totul e un haos nemăsurat şi mut ?

terminat prin stupiditatea, respingătoare, a morţii :

Călăul fără milă ce prada şi-o aşteaptă".

[16] Este semnificativă pentru natura crezului moral (dar şi politic, social) al lui Nicolae Iorga explicaţia pe care ne-o dă istoricul cu privire la geneza doctrinei sale. Doctrină „naţionalistă" diferită — cum ţine tot el să precizeze — de aceea a lui A. C. Cuza. „Crezul" acesta nu e dedus din „postulate metafizice", nici indus din „analiza unor fenomene de ordine materială". El nu are caracterul unui „decalog", al unor teze dogmatice, nici nu e un program de luptă. Istoric şi artist, Iorga porneşte de la realităţi şi trăiri nemijlocite. „Eu plecam de la ce văzusem cu ochii în hîrtia documentelor şi în sufletul oamenilor în viaţă, cercetaţi de la un capăt a pămîntului românesc la altul." Filosofia istoriei ca şi doctrina lui Iorga derivă din experienţa omului care a privit documentele trecutului şi prezentului, ele nu preced experienţa şi nu i se impun. Astfel „crezul" este mai degrabă al unui practician decît al unui ideolog. Ca şi istoricul care simte mereu nevoia de a coborî spre izvoare, tot astfel omul faptei porneşte de la experienţa omului căruia nimic uman nu îi e indiferent, iar artistul se simte în largul său nu atunci cînd e silit să născocească, ci atunci cînd istoria, sau locurile, lucrurile, oamenii cunoscuţi (nu ideile sau cărţile) oferă un aliment concret imaginaţiei sale.

VASILE PÂRVAN

[1] Într-un frumos portret interior pe care-l trasează cu o mînă delicată, G. Călinescu scrie : „Pârvan avea o minte normală într-un suflet eroic" (*Universul literar,* XLIV, nr. 26, reprodus în *Ulysse,* E.P.L., 1967, p. 38). Criticul vede în cel care i-a fost magistru o înaltă expresie a energiei şi adîncimii sufleteşti autohtone. De ase-

menea un om care stîrneşte optimism şi ne întăreşte încrederea „în facultăţile normale ale spiritului" (*id.*, p. 39). Într-adevăr, fără să fie ceea ce se cheamă un optimist, Pârvan emană forţa înălţătoare a eroilor tragici. Lecţia sa este aceea a luciditătii triumfînd asupra forţelor tenebroase, nu a unei obscure puteri inconştiente. „În ultima analiză — afirmă Călinescu —, cugetarea lui Pârvan se reduce la o formă lucidă a temperamentului său etnic. Spirit sănătos de ţăran, el are cu o conştiinţă mai înaltă ideea tragicului omului în univers şi un respect pentru conştiinţa umană ce-l duce la un cult al amintirii" (*id. ibid.*).

[2] Folosim următoarele sigle pentru a desemna textele lui V. Pârvan: *Mem* = *Memoriale,* Cultura Naţională, Bucureşti, 1923. *G* = *Laus Vitae, Gînduri despre lume şi viaţă la Greco-Romanii din Pontul Stîng,* 1916—1918. *D* = *Dies Violaris, In Memorianu Constantini Erbiceanu* 1914. *Im* = *In Memoriam,* La mormîntul lui Dimitrie Onciul, 1923. *R* = *Rosalia,* Au căzut pentru libertate, Un cîntec de jale şi Un cîntec de biruinţă, 1917—1918. I. Θρηνος In Mortem Commilitonum, memorial în onoarea camarazilor căzuţi în războiul pentru unitatea naţională, cetit în ziua de VII/XX noembrie MCMXVIII la redeschiderea cursurilor de istorie antică. II. Επινικιον — Πάντα νενικεκαμεν Memorial în onoarea camarazilor căzuţi în războiul pentru unitatea naţională, cetit în ziua de II/XV Decemvrie MCMXVIII... în aula fundaţiunii universitare „Carol I" în numele celor cinci societăţi pe Facultăţi ale studenţilor Universităţii din Bucureşti. *P* = *Parentalia,* Închinare împăratului Traian la XIII veacuri de la moarte, XXVI Septemvrie MCMXIX. *L* = *Laus Daedali, Tăcere,* Memorial cetit la XX aprilie MCMXXI. Din vol. *Idei şi forme istorice — Patru lecţii inaugurale,* Buc., Cartea Românească, 1920: *Dvn* = *Datoria vieţii noastre, Dvi* = *Despre valorile istorice, Dri* = *Despre ritmul istoric, A* = *Anaxandros,* Dialog platonic, cetit în ziua de III Noemvrie la deschiderea cursului despre originea dramei antice, ţinut în anul MCMXX/XXI la Universitatea din Bucureşti.

[3] G. Călinescu observase că opera lui Pârvan derivă dintr-o voinţă încordată de a salva cît mai multă viaţă din moarte. Opera sa este „comemorare, fie că se evocă sufletul anticilor băştinaşi ai cîmpiei dunărene, fie că se pomenesc eroii morţi în război sau colegii universitari decedaţi" (*art. cit.*, în *Ulysse,* p. 40). Ceea ce nu se poate

admite e că Pârvan ar fi „un om cu criterii postume" (*id.*). Nici un paseism în cultul lui Pârvan pentru vechile pietre pe care vrea să le însufleţească, să le proiecteze în viitor. Comemorarea morţilor, cultul amintirii, sînt proiectate paradoxal spre viitor — nu spre trecut. Pârvan are mai curînd ochiul profetului decît al cronicarului rob al vîrstelor apuse, *laudator temporis acti*. Să nu uităm, însă, un fragment de frază, impresionant, din portretul istoricului semnat de Călinescu: „...Vasile Pârvan, căruia soarta ca şi lui Achile, i-a vîndut gloria cu preţul vieţii" (*id.* 38). Într-o altă tabletă comemorativă (Vasile Pârvan, în *Viaţa literară*, III, nr. 88, din 23 iunie — septembrie 1928), G. Călinescu vede în autorul *Geticei* „un mare om de stat, dar în serviciul unei republici a viselor".

[4] Spiritul românesc manifestă adesea un refuz al misticismului ca şi al unui sentiment tragic al vieţii. Felul în care Pompiliu Constantinescu îl neagă pe Vasile Pârvan este tipic pentru impacienţa, ba chiar intoleranţa spiritului comun faţă de orice aparenţă de „mistică". De fapt, istoricul nu poate fi considerat nicidecum un mistic. Transcendenţa în universul său spiritual este imposibilă. Cugetătorul nu recunoaşte nici o divinitate cu care ar aspira să se unească în extaze. Astfel, învinuirile pe care i le aduce Pompiliu Constantinescu — de a „introduce misticismul în istorie", de a fi „un mistic, frămîntat de pasiune profetică, topit în extazul «Ideii pure», cu ochii pierduţi în nemărginitul cosmosului, vibrînd sub suflul inspiraţiei", de a oferi în *Memoriale* „o carte de ideologie mistică, cu tendinţă pronunţată panegirică..." — nu sînt decît *flatus vocis*. Ca şi Paul Zarifopol care, în pamfletul *Plicticoase fantome* (*Convorbiri literare*, an LXVII, nr. 2, febr. 1934) zeflemisea, lipsit de gingăşie, masca şi maniera pârvaniană, tot astfel Pompiliu Constantinescu porneşte în demolarea literară a istoricului-cugetător de la atribute vestimentare, de mimică şi, chiar, de la atmosfera de fervoare mondenă în care se desfăşurau prelegerile sale universitare. Vorbirea este prezentată caricatural, drept un galimatias retoric, o „cavalcadă monstră", conferinţele care alcătuiesc volumul *Idei şi forme istorice* ar fi alcătuite din „locuri comune ale cugetării contemporane, însă învălmăşite, ca în urma unei catastrofe logice şi îmbrăcate în haina unui jargon stilistic de o regretabilă originalitate". Citindu-le am avea, după criticul plin de sarcasm: „fiorul haoticului desăvîrşit". Totul nu e decît tiradă retorică, teze-hegeliene retorizate, „retorism obositor", „retorică sentimentală" etc. Trebuie să

observăm că, făcînd abstracţie de semnul pururi negativ pus înaintea termenului retorică, discursul lui Pârvan este, cu adevărat, acela al unui maestru, rar în secolul XX, al retoricii. Numai reabilitarea retoricii la care asistăm în zilele noastre va face ca această *ars bene dicendi* să fie preţuită în cazul lui Pârvan. Termeni ca : „retor ostentativ şi haotic" sau „stilist ilariant, contaminat de „beţia de cuvinte", ce-şi găseşte în opera sa o excrescenţă patologică" uimesc mai mult decît irită. După cum nedumereşte întrucîtva din partea lui Paul Zarifopol, admirator entuziast al prozelor lui Minulescu, refuzul prozei lui Pârvan, tot astfel ironiile unui critic, altfel nu lipsit de mansuetudine, ca Pompiliu Constantinescu, la adresa lui Pârvan, mîhnesc. Chiar şi virtuţile *Memorialelor* trec, în viziunea criticului, drept vicii. De ex. înlocuirea spontaneităţii simţirii printr-o formă căutată ; a pune întrebări grave şi a încerca să răspunzi la ele devine o slăbiciune pentru temele mari ale vieţii. Tot astfel efortul stilistului devine „schima gestului", iar speculaţia „manie de a filosofa". Nu lipsesc însă din portretul lui Pompiliu Constantinescu (alcătuit din trei articole : *Ritmul vremii,* an. I, nr. 1, febr. 1925 ; id. nr. 2, martie 1925 ; *Viaţa literară,* an. III, nr. 86, 26 mai 1928, republicate în *Opere şi autori,* Ancora, 1928, apoi, *Scrieri* vol. 4, Minerva, 1970, pp. 161—170) unele formule fericite : „ca Ekdal — retras în podul casei — el a vînat idei", sau „...Pârvan este un scit, stilat cu desperată voinţă".

[5] Cf. A. Brückner, *Lebensweisheit auf griechischen Grabsteinen,* în *Jahrbuch d. Deutschen arch. Inst.,* 1902, XVII.

[6] Că o anumită doză de mizantropie intră în judecăţile lui Pârvan şi mai ales în retragerea sa printre „pietre", ne-o arată unele mărturisiri din corespondenţa scriitorului. Prinţesei Marta Bibescu (cu care întreţine un viu şi călduros schimb epistolar) îi scrie despre „zădărnicia desăvîrşită a efortului către prietenie" (V. Pârvan, *Corespondenţa şi acte,* ed. îngrijită de Alexandru Zub, Buc., Minerva, 1973, pp. 218-219 — trad. aparţine îngrijitorului ed.). În aceeaşi scrisoare, Pârvan face o ciudată observaţie cu privire la *liniile antiumane* ale vechilor monumente : „Şi mi-am privit din nou vechii prieteni, monumentele. Ce tristă poveste am citit, vai, în imensele lor linii antiumane, în mîngîierea infinită a pietrei sau a moartei suprafeţe şlefuite, mult mai recunoscătoare decît natura umană (fiindcă păstrează tot ceea ce i s-a dăruit), în chemarea disperată a lui «adu-ţi aminte că eşti mu-

ritor» şi a lui «adu-ţi aminte că eşti singur». Niciodată bărbaţii aceştia n-au povestit iubitei lor miracolele iubirii pe care o păstrau numai pentru visul lor de piatră" (*id. ibid.*).

[7] Scrisoare către M. Simionescu-Rîmniceanu, 25 apr. 1909, în V. Pârvan, *Corespondenţă şi acte*, Buc., Minerva, 1973, p. 380.

[8] Iată o asemenea comparaţie mitologică : „Ci ca Semele mistuită de tăria luminei lui Zeus, apărut ei în toată strălucirea sa de nemuritor, aşa s-a mistuit omenirea sub furtuna trăsnetelor pe care ea însăşi o deslănţuise" (*R.*).

[9] Ar trebui asemănată Italia lui Iorga (toată culoare, zumzet de viaţă), cu aceea a lui Pârvan (toată piatră cenuşie, austeră). Într-o scrisoare către Marta Bibescu, Pârvan adresează o superbă odă Italiei sale : „O, pământ aspru şi solemn al Italiei ! Tu nu îngădui muritorilor jocurile simple ale spiritului. Eşti tot din piatră, din lavă, din cenuşă, ţară a marilor vulcani abia potoliţi. Eşti agitat ca visele, eşti arid etc. etc." (V. Pârvan, *Corespondenţă şi acte*, ed. cit., pp. 220-221).

[10] Fără să fie un gînditor sistematic, Vasile Pârvan formulează tezele unei filosofii a istoriei (îndeosebi în eseurile : *Despre valorile istorice* şi *Despre ritmul istoric*, în *Idei şi forme istorice*). O concepţie eclectică în care se recunosc elemente hegeliene („ideea", „spiritul universal" ca temei al realităţii istorice), lecturi filosofice (îndeosebi neokantienii şcolii din Baden : Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert). Em. Condurachi afirmă (Cf. *Vasile Pârvan şi Benedetto Croce)* o înrîurire a gîndirii lui Benedetto Croce („diadele" croceene ; sublinierea deosebirii fundamentale dintre actul cunoaşterii şi exprimării logice şi cel al cunoaşterii şi exprimării artistice — paralele între texte ca Croce, *Estetica*, Buc., 1970, pg. 75 sq şi Pârvan, *Memoriale* ed. cit., p. 115). Apropierile acestea sînt însă formale. *Laus Daedali* nu pune nicidecum în lumină raportul croceian dintre cunoaşterea şi exprimarea logică pe de o parte, cunoaşterea şi exprimarea artistică pe de alta. Pârvan susţine incomunicabilitatea „iluminării interioare". Teza este, întrucîtva, aceea a inefabilului. Iată un fragment esenţial în această privinţă : „Precum în lumea armoniilor pythagoreice sunt sunete prea înalte ori prea joase pentru auzul nostru, aşa în sufletele chinuite ale oamenilor sunt dorinţe şi gînduri a căror vibraţie şi al căror ritm nu poate fi prins de sim-

ţurile noastre greoaie. Dimpotrivă, judecata, în gospodăreasca ei aşezare a tuturor celor cunoscute şi necunoscute după o logică fixă, şi-a făcut semne înţelese de toţi a ceea ce se poate împărtăşi din noi şi altora. Dar ce e comunicabil e, prin însăşi esenţa lui, comun, obicinuit. Marea iluminare interioară e necomunicabilă. Doar slabe reflexe ale ei se pot prinde în clipe binecuvîntate în formele de stil liric" (*L. 211*).

[11] Sentimentul tragic al existenţei, pe care V. Pârvan l-a *trăit* mai mult decît l-a meditat, este mai radical decît acela propus de Unamuno în cunoscuta sa carte. „Viaţa este o tragedie — clama, pe toate vocile, eseistul spaniol — şi tragedia o luptă perpetuă, fără victorie nici speranţă a victoriei...". Niciodată n-ar fi acceptat însă Pârvan refugiul în credinţă, fie şi în credinţa într-o divinitate „pe care am creiat-o cum spunea Unamuno — pentru a salva universul din neant". Nici-o judecată postumă asupra existenţei umane nu se pronunţă de dincolo ; judecata asupra omului îi aparţine umanităţii : „Ci nimeni nu ştie cînd îi va veni ceasul, să se risipească în nefiinţă. Şi socotelile vieţii noastre nu se încheie de noi, ci de cei ce ne aşează pentru somnul cel de pe urmă" (*Im. 87*).

Cartea lui Miguel de Unamuno, *Del sentimento tragico de la vida en los hombres y en los pueblos* a apărut în 1914 (traducere franceză : Gallimard, 1937) n-a fost cunoscută, după toate probabilităţile de V. Pârvan. Se pot stabili însă o serie de paralele între cei doi gînditori. Îndeosebi îi uneşte o comună aspiraţie anxioasă spre nemurire ca revers al unei terori de neant. „Noi tindem să fim totul — afirmă Unamuno — pentru că vedem în aceasta unicul mijloc de a nu fi reduşi la nimic." Dar cugetătorul român nu-şi permite consolările credinţei la care recurge cel spaniol.

[12] Scrisorile lui V. Pârvan către surorile sale (cf. *Corespondenţă şi acte*, ed. cit., pp. 334-347) au un scop propedentic. Fratele se vrea mentor şi educaţia e primordial etică. Observăm, pe lîngă unele judecăţi deformate prin presiunea concepţiei moralizatoare, altele probînd gustul artistic. Pârvan recunoaşte în Zola un „poet vizionar" ; îşi manifestă cu fineţe aprecierea pentru prozele lui Turgheniev, pe care le gustă pentru „sentimentul de superioritate asupra sorţii şi loviturilor ei", ce-l oferă (din nou judecată etică) ; mărturiseşte preferinţa — printre poeţii englezi pe care-i cunoaşte — pentru Tennyson. Mai semnificative pentru gustul literar şi o *forma mentis* artistică a lui Pârvan sînt unele

scrisori adresate prietenului său Marin Simionescu-Rîmniceanu, în anii de formare din Germania. Judecata sa în artă este acum — cu adevărat *„frisch und urprünglich"*, eliberată întrucîtva de prejudecăţile moralizatoare. Dar şi acum respinge unii autori sau unele opere care nu oferă nimic edificator spiritual. Tragedia lui Racine, de pildă, i se pare retorică, formalism pur. În genere, la scriitorii francezi, îl supără : „că forma nu e îmbrăcămintea unor idei eterne, ci e începutul şi sfîrşitul întregei arte" (V. Pârvan, *op. cit.*, p. 387).

[13] Un text esenţial, care ar merita în sine o analiză atentă este cel privitor la „poetul gînditor", ca singur în stare să vadă şi să exprime în cuvinte „esenţa vieţii", dintr-o scrisoare a lui Pârvan către M. Simionescu-Rîmniceanu (*Corespondenţă şi acte*, ed. cit., pp. 358-361).

[14] Clauza a treia din testamentul lui Vasile Pârvan, încheiat de el la Baden-Baden, la 25 mai 1927, prevede : „Toate actele, hîrtiile, manuscriptele, fişele, notele, scrisorile particulare etc., vor fi luate în primire de prietenul meu Marin Simionescu-Rîmniceanu, care *va arde* tot cu cea mai mare grijă..." Evident, acest holocaust cu sens antic, indică o voinţă de resorbire în *necuvînt*.

G. IBRĂILEANU

[1] *Creaţie şi analiză* a apărut întîi în *Viaţa românească*, 1926, nr. 2-3. O inteligentă selecţie din criticele lui G. Ibrăileanu, însoţită de un studiu a publicat M. Ungheanu sub titlul *Spre roman*, Minerva, Buc., 1972.

[2] Cronica la *Însemnările lui Neculai Manea* de Mihail Sadoveanu, *Viaţa românească*, 1908, nr. 2.

[3] Artic. *Reproducerea realităţii*, *Viaţa românească*, 1905 nr. 5.

[4] Artic. *La Medeleni*, *Viaţa românească*, 1926, nr. 9.

[5] Artic. publicat în *Viaţa românească*, 1910, nr. 8.

[6] Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, Minerva, 1970, p. 416.

[7] Lucrarea lui Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzip,* a apărut în 1920.

[8] *Creaţie şi analiză,* eseul publicat în *Viaţa românească,* 1926, nr. 2-3, a fost compus aproape în acelaşi timp cu romanul *Adela.* Sfera problematică este aceeaşi.

[9] G. Călinescu, *Liviu Rebreanu, Adevărul literar şi artistic* an XIV, seria a II-a, 783, la 8 dec. 1935. Tezele susţinute de cei doi critici nu sînt identice. Călinescu recunoaşte *expresia,* nu *creaţia* ca Ibrăileanu şi neagă „subtilizarea" expresiei, nu propriu-zis analiza. Totuşi poziţiile sînt foarte apropiate. Or, Ibrăileanu practicase analiza în *Adela* şi Călinescu „subtiliza" în romanele sale.

[10] G. Călinescu a declarat că romanul lui Ibrăileanu „este o carte de analiză în stilul lui Benjamin Constant şi este primul cu adevărat roman românesc de analiză" (*Adev. lit. şi art.,* XII, seria a II-a, 652, repr. *Ulysse,* E.P.L., 1967, p. 173).

[11] Articolul-recenzie, *William James, Scrisori (Viaţa românească,* an XVI, 1924, nr. 11) neagă posibilitatea explorării inconştientului : „În inconştient nu pătrunde nimene ; altfel n-ar fi inconştient". Proust face doar o falsă impresie a descoperirii unor zone ale inconştientului. Prin acuitatea introspecţiei sale, el a văzut ceea ce pentru alţii, pînă atunci, a rămas în afara conştiinţei, a fost inconştient. „Din inconştient — observa cu subtilitate criticul — poate auzi numai muzicantul şi poate căpăta o atmosferă şi un ton poezia."

[12] Al. Piru *(op. cit.)* stabileşte, foarte judicios, o descendenţă a lui Emil Codrescu din categoria „oamenilor de prisos" ai literaturii ruse. Lectura lui Turgheniev nu a rămas fără urmări asupra scriitorului. Tot el aminteşte în legătură cu Adela şi Emil Codrescu de cuplul Abelard şi Heloisa.

[13] De remarcat aerul uşor desuet, *fin de siècle* provincial, al poveştirii lui Ibrăileanu. Desuete sînt mai puţin obiectele, vestimentaţia (botinele înalte cu tocuri Louis XV, sau acel *empire* liliachiu al Adelei), care — în definitiv — ţin de o epocă revolută, cît punerea în scenă, regia ficţiunii. Şi totuşi, nu este lipsită de un anume farmec desfăşurarea

analizei (nici ea deosebit de „modernă" dar de un incontestabil rafinament) în cadrul tîrguşorului sau chiar satului moldovenesc de altă dată. Schimburi de impresii delicate, reflecţii subtile şi gesturi gingaşe de înţelegere au loc în „ogradă". Cum arată Ibrăileanu, în *Adela,* el a oferit „un document al sensibilităţii unui intelectual din acea vreme...". Dar nu numai atît.

[14] Este excelentă observaţia lui G. Călinescu în legătură cu *Adela* : „În această carte, abstractă în sensul dezinteresării de personalitatea socială a indivizilor trăiesc nu oamenii, ci problemele sufleteşti" (*Adevărul literar şi artistic,* an XII, seria a II-a, 652). Se pot aduce unele amendamente la această afirmaţie. Dezinteresarea de personalitatea socială nu este absolută. Naratorul face observaţii sociologice cu privire la raporturile dintre unele personaje (de ex. Adela fiica unui bonjurist şi coana Anica a unui vătaf îmbogăţit) sau referitor la „senzaţia de clasă" a micii burghezii.

[15] În legătură cu tinereţea lăuntrică a criticului, o anume candoare prezervată sub alură timpuriu bătrînicioasă, are cîteva cuvinte admirabile Arghezi : „...la 50 de ani, el îi avea încă pe cei vreo 20 cu care pornise, pelerin singuratec pe un drum de cipri fără sfîrşit în noapte, desluşind printre ramuri strălucirile eternităţii" (*Tablete de cronicar,* cf. *Viaţa românească,* an. XXIV, nr. 5, mai 1971, p. 37). Tot astfel, Ionel Teodoreanu îl proiectează metaforic pe mentorul venerabil al *Vieţii româneşti* într-o zare romantică, plină de tenebroase mistere, ca pe un spirit nocturn veghind într-o nedormire perpetuă : „cu pelerina pe umeri, fuma atît de îmbelşugat şi de înşuviţat, încît parcă fumega într-un orizont vulcanic, amăgitor apropiat cu ocheanul. Totul în el era îmbinare de noapte neagră şi lumină de lună, de palori întunecate şi umbre viorii, din care răsăreau ochii lui homerici de buhnă a Minervei, în veşnică insomnie."

MAX BLECHER

[1] De la Pompiliu Constantinescu, sensibil dintru început la „farmecul mereu nou, fluid, inalterabil al acestor miraculoase *Întîmplări*" (*Vremea,* an IX, 429, 15 martie 1936, p. 11) pînă la cele mai recente exegeze ale textelor lui Blecher, acestea au fost considerate

drept „confesiuni". Pompiliu Constantinescu vorbeşte despre : „o experienţă lăuntrică", despre „Accentul... de confesiune" al prozei din *Întîmplări în irealitatea imediată,* despre „sinceritatea excepţională" a scriitorului care a proiectat „filmul unei conştiinţe" etc. Mai subtil în analize, dar mergînd pe aceeaşi cale a raportării scrierilor la trista aventură a omului, I. Negoiţescu vede în Blecher „un scriitor de tip existenţialist" care-şi utilizează amintirile din vremea pubertăţii, procedînd prin retrospecţii" (cf. „M. Blecher sau «Bizara aventură de a fi om»", în *Viaţa românească,* nr. 6, 1970).

[2] În studiul amintit, I. Negoiţescu analizează formele specifice ale experienţei existenţiale în opera lui Blecher. Aplicînd observaţiile lui Karl Jaspers, cu privire la sensul existenţial al *suferinţei* ca situaţie-limită, criticul insistă asupra suferinţei scriitorului nostru ca trăire originară. Evident, această suferinţă nu este identică cu experienţele legate de boală („boala de mai tîrziu i-a oferit poate doar răgazul de a da expresie artistică trăirilor lui originare" — I. Negoiţescu, *loc. cit.*). Suferinţa nu este, pentru Jaspers, o situaţie-limită, dar toate situaţiile-limită sînt, dintr-un punct de vedere subiectiv, suferinţă (cf. K. Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen,* Springer, Berlin, 1925, p. 247 sq.). Plăcerea şi suferinţa sînt legate între ele, avînd în mod identic un caracter final („Beide sind etwas Letztes Überwältigendes, Unüberwindbares, unserer Situation Wesenhaftes" — *id. ibid.*). Textele lui Blecher pun în lumină această legătură („Lust und Leid sind unvermeidlich aneinander gekettet").

[3] Folosim următoarele sigle pentru a desena textele lui Blecher : *Ir* = *Întîmplări în irealitatea imediată ; In* = *Inimi cicatrizate ; V* = *Vizuina luminată* ; *C* = *Corp transparent.*

[4] Miron Grindea, *După moartea lui M. Blecher, Adam,* iunie — iulie — august, 1938. O depreciere a suferinţei, a valorii ei, este simptomatică la Blecher. În acest sens se pronunţă el şi într-o mărturisire către Geo Bogza : „De mii de ani [...], oamenii se complac în suferinţă, se compătimesc şi se plîng unii pe alţii pentru suferinţa lor. Aş vrea să le pot distruge această iluzie. Să nu mai creadă că dacă suferă e cine ştie ce de capul lor" (Geo Bogza, *După moartea lui Blecher, Azi,* an. VII, nr. 31, 1938).

[5] Franz Kafka, *Tagebücher* 1910—1923, *Gesammelte Werke,* Schocken Book, New York, 1948-1949, p. 318.

[6] Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Gesammelte Werke,* Schocken Books, New York, 1953, p. 51.

[7] André Breton, *Nadja,* Gallimard, Paris, 1928, p. 92.

[8] Franz Kafka, *Tagebücher* (1910—1923, ed. cit., p. 420.

[9] Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen von Gustav Janouch,* S. Fischer, Frankfurt a.m., 1951, p. 27.

[10] Scrisoarea lui Blecher e publicată de Saşa Pană în ed. M. Blecher, *Vizuina luminată,* Cartea Românească, Buc., 1971, p. 317.

[11] André Breton, *Point du jour,* Gallimard, Paris, 1934, p. 90.

[12] André Breton, *Le Surréalisme et la peinture,* Gallimard, Paris, 1928, p. 144.

[13] S-ar putea consacra un întreg studiu „manierismului" imagistic al operei lui M. Blecher. În sensul pe care-l dă G.R. Hocke termenului (cf. *Die Welt als Labyrinth* şi *Manierismus in der Literatur)* Kafka ,Joyce, Musil, suprarealismul fac parte dintr-o faună a manierismului modern. Blecher este şi el un explorator al acelui *mundus subterraneus* care îi atrage pe amintiţii prozatori. Monstrul epic al prozelor sale are numeroase trăsătoare similare cu cele descrise şi analizate de Hocke. Dar teza acestuia este atît de largă încît, îmbrăţişînd prea multe ajunge să nu mai cuprindă nimic. De aceea, o cercetare asupra imaginilor abstracte, a elementelor criptice, a artificiosului în proza lui Blecher ar trebui să procedeze — doar sub titlu comparativ — la o paralelă cu elemente specifice manierismului.

[14] M. Blecher, *William Blake — vizionar genial şi chinuit, Vremea,* VIII, 392, 16 iunie 1935.

GIB I. MIHĂESCU

[1] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac,* Bucureşti, E.P.L., 1967, p. 119. Textul din *Donna Alba* se referă la copilăria eroului, a lui Mihai Aspru. Acesta istoriseşte cum, fugind de acasă, în clasa patra de liceu, refugiat în via părintească, citeşte şi visează „...ascultînd cum ţîrîie ploaia, pe acoperişul hardughiilor cu butoaie goale, lin, teasc şi zdrobitori [...] Iar ploaia ţîrîia înainte şi eu ceteam pe Mihail Sadoveanu, care mă îmbia la ducă [...] Aşa ţîrîia şi-n cărţile lui ploaia pe şindrilele acoperişurilor şi pe covergile căruţelor mocăneşti" (*Donna Alba,* Buc., E.P.L., 1968, p. 6). Dacă pentru personajul fictiv ficţiunea sadoveniană înseamnă un excitant la evadarea în lumea realităţilor posibile, pentru Gib ea a constituit un excitant la evadarea în universul posibilelor imaginare. Să nu uităm apoi, că, în acelaşi context, scriitorul îi aminteşte pe Gorki şi Gogol care îl „invitau la plecare" pe Mihai Aspru. Într-adevăr „vagabondul", „haimanaua" lui Gorki, peregrinii prozei ruseşti alimentează imaginarul lui Gib I. Mihăescu. Sadoveanu şi povestitorii ruşi, i-au relevat înainte de toate, Povestirea, evadarea în ficţiune.

[2] *Soldatul Nistor* apare în *Lectura pentru toţi,* an. 1, nr. 21, 6 sept. 1919. Pt. N. Iorga, cf. *Istoria literaturii româneşti contemporane,* vol. II, Buc., Adevărul, 1934, p. 259.

[3] Cezar Petrescu a evocat nu o dată acei ani. Textele sale închinate lui Gib I. Mihăescu sînt : *S-a dus un prieten, Curentul,* an. VIII, nr. 2771, 21 oct. 1935 ; *Amintiri dintr-o viaţă moartă, Gîndirea,* an. XIV, nr. 10, dec. 1935 ; *Prefaţă* la Gib I. Mihăescu, *Rusoaica,* ed. VI, Buc., Edit. Gh. Mecu, 1943.

[4] Ion Marin Sadoveanu, *Pavilionul cu umbre, trei acte de Gib I. Mihăescu, Gîndirea,* an VIII, nr. 3, martie 1928.

[5] I. Valerian, *De vorbă cu d-l Gib Mihăescu, Viaţa literară,* an I, nr. 32, 22 dec. — 15 ian. 1927.

[6] *Gîndirea,* an XIV, nr. 10, dec. 1935.

[7] Octav Şuluţiu, *Pe margini de cărţi,* Sighişoara, Editura Miron Neagu, p. 307.

[8] *Id., ibid.*

[9] G. Călinescu, *Gib Mihăescu, Adevărul literar şi artistic,* an XIV, seria a II-a, nr. 777, 27 oct. 1935. Republ. în *Ulysse,* E.P.L., 1967, pp. 59-61.

[10] Oscar Han, *El, Gib Mihăescu, Astra,* Braşov, an II, nr. 1, ian. 1967.

[11] Şerban Cioculescu, *Gib I. Mihăescu, Revista Fundaţiilor,* an II, nr. 12, dec. 1935, republ. în Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane,* Buc., Minerva, 1972.

[12] Cezar Petrescu, *Amintiri dintr-o viaţă moartă, Gîndirea,* an XIV, nr. 10, dec. 1935.

[13] G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu,* Buc., E.P.L., 1968, p. 297. Cum prea bine observă N. Manolescu : „Deşi, ca şi Camil Petrescu, autorul *Rusoaicei* foloseşte aproape numai povestirea la persoana întîi, între biografia lui şi operă nu e decît, rareori o coincidenţă..." („Erotism şi imaginaţie la Gib I. Mihăescu", în *Teme,* Buc., Cartea Românească", 1971, p. 122).

[14] Octav Şuluţiu, *Pe margini de cărţi,* Sighişoara, editura Miron Neagu, p. 278.

[15] S-a făcut uneori aluzie la „freudismul" lui Gib I. Mihăescu. Nimic mai eronat. Dacă amintim categorii psihanalitice nu este decît pentru a explicita prin unele corespondenţe psihologice sindromurile care constituie obiectul descrierilor scriitorului. De aceea nu putem afirma că tematica sa se înrudea — prin centrarea individului pe sexualitate şi prin punerea în mişcare a forţelor subconştiente — cu freudismul. În *Vedenia,* afirmă Ion Rotaru : „întîmplarea pare a demonstra o teză freudistă, asocierea libido-ului cu teroarea" (*O istorie a literaturii române,* vol. II, Minerva, Buc., 1972, p. 68). În primul rînd, nu există o asemenea „teză". Apoi, „întîmplările" lui Gib nu vor

să demonstreze vreo teză oarecare. În 1924, cînd apare *Vedenia,* e puţin probabil ca prozatorul nostru să fi aflat mai multe despre freudism.

[16] Şerban Cioculescu remarcă judicios apartenenţa la o stirpe romantică a prozei lui Gib : „Viziune desigur romantică — transmisă prin mijlocirea lecturilor naturaliste, poate —, care strămută pe terenul instinctelor şi al biologiei dominaţia pasiunii" *(art. cit.).* Structura expresionistă a imaginarului, pe care o probăm, poate să implice asimilarea modalităţilor naturaliste ca şi înscrierea într-o descendenţă romantică. Expresionismul derivă în ultimă esenţă din romantism. Desigur, nu înţelegem prin apartenenţa nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu la o categorie expresionistă, o înscriere directă a tezelor sau lucrărilor expresioniste asupra prozatorului. Pe această linie, este ciudat că cercetînd prezenţa expresionismului în conştiinţa literară românească, observînd îndeosebi orientarea expresionistă a *Gîndirii,* Ov. S. Crohmălniceanu (cf. *Literatura română şi expresionismul,* Editura Eminescu, Buc., 1971) nu a observat potenţarea expresionistă a imaginii în proza lui Gib I. Mihăescu, nici perspectiva unei „estetici a urîtului" (pe care o remarcă, dealtfel, în proza lui Arghezi). Demonizarea imaginarului, damnarea obsedaţilor, a halucinaţilor din textele lui Gib aparţin unei sfere tipic expresioniste. Tot astfel, gestica grotesică de paiaţă, stridenţele expresiei etc.

[17] N. Manolescu observă cu fineţe, în această privinţă, că *Braţul Andromedei* „nefiind o scriere satirică, ci obiectivă, tipurile sînt totuşi schematice şi caricate" (*op. cit.,* p. 121).

[18] Despre pasiunea lui Gib pentru astronomie a scris o frumoasă pagină prietena sa Apriliana Mediana : „Cînd înserarea făcea să sclipească prima stea pe bolta cerului, o ! atunci cu cîtă bucurie începea el să ne vorbească despre acel univers spre care se avînta în nopţile senine şi ale căror secrete căuta să le descopere. Ca şi infinitul omenesc, bolta infinită a cerului cu puzderia ei de stele, erau întinsurile pe care le cerceta mai cu drag" (*Marea călătorie a lui Gib, Naţionalul,* nr. 441, 28 oct. 1935).

[19] Al. Philippide, *Gib Mihăescu : Braţul Andromedei, Viaţa românească,* Buc., an XXII, nr. 4—5, aprilie—mai 1930.

[20] Perpessicius, *Gib I. Mihăescu, Rusoaica, Cuvîntul,* Buc., an IX, nr. 2928, 21 iunie 1933, republ. în *Menţiuni critice,* vol. V, Buc., F.P.L.A., 1946, p. 259.

[21] Perpessicius, *id,*; *G. Călinescu, Gib I. Mihăescu: Rusoaica, Adevărul literar şi artistic,* Buc., an XII, seria a II-a, nr. 653, 11 iunie 1933 şi *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., F.P.L.A., 1941, pp. 678—681; N. Manolescu, *op. cit.,* p. 130. Face notă aparte printre comentariile critice la *Rusoaica,* formula definitorie a lui Şerban Cioculescu: „Prin minuţiozitatea cadrului, care este sectorul de sub comanda locotenentului Ragaiac, prin circumstanţierea asprelor dispoziţii grănicereşti, prin distribuirea savantă a rolurilor între ofiţeri şi gradaţi, *Rusoaica* este un adevărat roman militar sau de război". Dar cu tot cadrul ostăşesc în care se desfăşoară tribulaţiile lui Ragaiac, romanul este tot atît de puţin militar precum *Il deserto dei Tartari* al lui Dino Buzzati sau *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq, adevărate romane ale *aşteptării.* Gib I. Mihăescu nu este în stare să explice valenţele propriilor sale figuri. Comentariile sale la *Rusoaica* au ceva din bunul simţ elementar al meşteşugarului foarte priceput, în înjghebarea unei maşinării, dar nu şi în explicarea ei teoretică. După el: „Locotenentul Ragaiac este setos de o noutate, de un eveniment neaşteptat, care să prefacă complet obişnuinţele lui sufleteşti de un ideal care nu putea fi întrupat, cred, mai plastic, decît printr-o femeie necunoscută şi, desigur, frumoasă" (Matei Alexandrescu, *Confesiuni literare,* Buc., Minerva, 1971, p. 59).

[22] Încă în nuvela *Rusoaica* (publ. *Gîndirea,* Buc., an X, nr. 8—9, aug.—sept. 1930, pp. 280—292), versiunea originară a romanului, atitudinea ofiţerului-narator este ambiguă. El are voluptatea torturii morale.

[23] Ion Chinezu observă în *Rusoaica* (în care vede „una din cele mai solide opere româneşti din cîte s-au scris pînă astăzi") prezenţa unui peisaj tragic (Ion Chinezu, *Gib I. Mihăescu, Rusoaica, Gînd românesc,* Cluj, an I, nr. 6, oct. 1933). Într-adevăr peisajul din acest roman în care predomină albul şi negrul, neantul culorilor, alcătuieşte un fond de un sumbru-penetrantă valoare. După o lectură mai veche, acţiunile dramatice ori senzaţionale se pierd în acest fundal care singur ne dăinuie în amintire, împreună cu fulguraţiile pasionale ale imaginaţiei lui Ragaiac.

[24] Octav Şuluţiu, *Gib I. Mihăescu : Femeia de ciocolată, România literară,* an II, nr. 88, 1933.

[25] Uimitoare şi nejustificată critic este aprecierea superlativă pe care Ov. S. Crohmălniceanu o dă romanului : „Deşi critica veche nu l-a apreciat, *Zilele şi nopţile unui student întîrziat* rămîne cel mai bun roman al lui Gib I. Mihăescu (*op. cit.,* p. 555). Nu e suficientă argumentarea prin faptul că : „Şi aici intervine tema bovarismului masculin...", şi că autorul „reconstituie cu umor şi multă culoare realistă atmosfera mahalalelor". Complicarea psihologiei lui Mihnea Băiatu, în finalul cărţii e factice („Psihologia lui Mihnea se complică — afirmă Ov. S. Crohmălniceanu — dilemele sale cîştigă sensuri etice adînci").

[26] După Vladimir Streinu : „Mihai Aspru şi Donna Alba ar fi un fel de pereche naţională, de simetrizare exterioară a lui Sorel şi a domnişoarei de La Môle" (*Pagini de critică literară,* vol. I, Buc., E.P.L., 1968, p. 127). Şerban Cioculescu refuză teza sorelliană : „iubirea lui Mihai Aspru nu este sorelliană, a unui cerebral voluntar, a unui lucid care-şi propune un scop grandios numai din ambiţia plebeului" *(art. cit.).* Într-adevăr asemănarea celor două cupluri este cu totul exterioară şi nesemnificativă. Cu toate iscusinţele sale, cu toată vigoarea sa elementară, obsedatul Mihai Aspru nu are nimic din luciditatea hiperconştientă, nici din acea energie care constituie virtutea esenţială a eroului stendhalian.

[27] Apriliana Medianu, *Marea călătorie a lui Gib, Naţionalul,* nr. 441, 28 oct. 1935.

[28] I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac,* Buc., E.P.L., 1967, p. 118.

[29] *Id. ibid.*

[30] *Id. ibid.*

[31] *Id. ibid.*

[32] G. Călinescu, *Ulysse,* ed. cit., p. 60.

[33] I. Valerian, *op. cit.*, p. 118.

[34] * * * *De vorbă cu autorul, Croniçarul,* Buc., an I, nr. 3, 21 mai 1930.

[35] I. Valerian, *op. cit.*, p. 119.

[36] *Id. ibid.*

[37] *Id. ibid.* Că nu se poate vorbi de o descendenţă dostoievskiană în cazul lui Gib I. Mihăescu a remarcat-o şi Ov. S. Crohmălniceanu. Totuşi, criticul, consideră că Gib a reţinut de la Dostoievski „psihologia obsesivă, monomană, măcinarea interioară" (*Literatura română dintre cele două războaie mondiale,* vol. I, ed. rev., Minerva, Buc., 1972, pp. 512—513). Mult mai numeroase sînt corespondenţele dintre literatura prozatorului nostru şi cea a lui Leonid Andreev. Deşi, firește, aceste corespondenţe nu au aproape nici o valoare exegetică, totuşi trebuie să observăm că unele teme frecvente în proza lui Andreev pot fi regăsite în nuvelele lui Gib I. Mihăescu. Vitalitatea instinctelor, o morbideţe ce se manifestă în subite acte de violenţă, forţa obsesiilor, atracţia abisului. Printre altele, *Bezna* lui Leonid Andreev (istorie a unei nopţi a simţurilor) este — prin stridenţa imaginilor, chiar şi prin excesul expresiei un model posibil al nuvelisticii lui Gib I. Mihăescu. Nu există în opera lui Andreev, ca şi în aceea a prozatorului nostru o perspectivă metafizică implicată, precum în romanele lui Dostoievski. Ov. S. Crohmălniceanu observă lipsa acestor implicaţii metafizice dar afirmă despre nuvelele lui Gib I. Mihăescu că sînt „mai mult fişe clinice ale sentimentelor obsesive" (*id., ibid.*). Or, nu avem în acest caz o proză suficient de obiectivă pentru a vedea într-însa o răceală clinică. Abisalul nu e expus cu detaşarea „unor descripţii exacte" (*id.*).

O nuvelă care reflectă lecturile lui Gib din proza rusă este *Tatăl* (publ. postum, în *România literară,* an VI, nr. 39, 27 sept. 1973). Povestire patetică (din prima perioadă a creaţiei scriitorului), istorie dramatică a unui tată care ajunge să fure pentru a satisface nevoile de lux ale fiicei şi care, după ce iese din închisoare este renegat de aceasta, ba, chiar umilit, tîrît în faţa judecăţii. Acest umilit şi obidit are, într-adevăr, o alură dostoievskiană. Dar tema tatălui trădat de fiica pentru care se jertfeşte este mult mai veche (Père Goriot, Lear etc.).

[38] G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu,* Buc., E.P.L., 1968, p. 296.

[39] N. Manolescu, *op. cit.,* p. 121.

[40] G. Călinescu, *Ulysse,* ed. cit., p. 60.

[41] Citat de Horia Oprescu, *Scriitori în lumina documentelor, „Maestru al nuvelei",* Buc., Editura Tineretului, 1968, pp. 171—180.

[42] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* vol. II, Buc., E.P.L., col. B.p.t., 1966, pp. 262—265.

[43] Cf. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* vol. IV, *Evoluţia prozei literare,* Buc., Ed. Ancora, 1928, pp. 279—283.

[44] Şerban Cioculescu, *art. cit.*

[45] * * * Gib I. Mihăescu, *Gîndirea,* an XIX, nr. 10, dec. 1935, p. 490.

[46] Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* vol. I, Buc., E.P.L., 1968, p. 126.

[47] G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu* —, ed. cit., p. 297.

PAVEL DAN

[1] George Barițiu, *O privire peste ținutul Hațegului în Transilvania, Foaia literară,* an I, nr. 3, 15 ian. 1838.

[2] *Tribuna,* an X, nr. 91, 25 aprilie — 7 mai 1893, p. 362.

[3] *Transilvania,* an II, nr. 12, 15 iunie 1869, p. 141.

[4] *Id., ibid.*

[5] Ion Codru Drăguşanu, *Peregrinul transilvan,* Buc., E.S.P.L.A., 1956, p. 65.

[6] Ion Slavici, *Amintiri,* Buc., E.P.L., 1967, p. 180.

[7] Ion Slavici, *op. cit.,* p. 182.

[8] Lucian Blaga, *Hronicul şi cîntecul vîrstelor,* Editura Tineretului, 1965, p. 53.

[9] *Id., ibid.*

[10] *Id., ibid.*

[11] Cf. Monica Lazăr, *Pavel Dan,* 1967, p. 93.

[12] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., Editura Fundaţiilor, 1941, p. 846.

[13] Lucian Blaga, *Etnografie şi artă, Cuvîntul,* 2, 311, 18 nov. 1925, p.l, republ. în *Zări şi etape,* E.P.L., Buc., 1968, p. 322.

[14] Marin Bucur, *Ovid Densusianu,* Buc., Editura Tineretului, 1967, p. 193.

[15] Ovid Densusianu, *Cum se judecă la noi, Vieaţa nouă,* an. I, nr. 22, 15 dec. 1905, p. 22, cit. M. Bucur, *op. cit.,* p. 192.

[16] O culegere din textele lui Ion Pop Reteganul : *Amintirile unui şcolar de altădată,* edit. de Ion Apostol Popescu şi Serafim Duicu, Buc., 1969.

[17] Ion Pop Reteganul, *Amintirile unui şcolar de altă dată,* ed. cit., p. 39.

[18] *Id.,* p. 40.

[19] *Id.,* p. 39.

[20] *Id.*, pp. 45—46.

[21] *Id.*, p. 47.

[22] G. Călinescu, *Istoria literaturii române — Compendiu*, Buc., E.P.L., 1968, p. 142.

[23] *Familia*, nr. 43, 1884, p. 520.

[24] Gheorghe Şincai, *Hronica Românilor* în *Opere*, vol. I, Buc., E.P.L., 1967, p. 17.

[25] Ion Codru Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, ed. R. Munteanu, Buc., E.S.P.L.A., 1956, p. 288.

[26] Ion Codru Drăguşanu, *op. cit.*, p. 53.

[27] Ion Codru Drăguşanu, *op. cit.*, p. 53.

[28] Ion Codru Drăguşanu, *op. cit.*, p. 288.

[29] Ion Codru Drăguşanu, *op. cit.*, p. 54.

[30] Monica Lazăr, *Pavel Dan*, Buc, E.P.L., 1967, p. 28.

[31] Monica Lazăr, *op. cit.*, p. 86.

[32] În textul ediţiei I. Chinezu, din 1938 : Urcan.

[33] Cf. M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Buc., Ed. Univers, 1971.

[34] I. Negoiţescu, *Realism şi fervoare formală la Pavel Dan*, în *Scriitori moderni*, Buc., E.P.L., 1966, pp. 302—316.

[35] N. Manolescu, *Lecturi infidele*, Buc., E.P.L., 1966, p. 170.

[36] În acest sens, arată Monica Lazăr, *omenia* e considerată de Pavel Dan drept „unica şi suprema justificare a existenţei şi a aspiraţiei spre fericire". (*op. cit.*, p. 116).

[37] Ion Breazu, *Literatura română contemporană a Transilvaniei,* în *Studii de literatură română şi comparată,* vol. I, ed. Mircea Curticeanu, Cluj, Ed. Dacia, 1970, p. 194—195.

[38] E exagerată aserţiunea conform căreia Pavel Dan ar lăsa „fantasticul să se reverse pe întreaga arie epică" (Ion Negoiţescu, *op. cit.,* p. 309). Singurul text adus drept probă de I. Negoiţescu (*Copil schimbat*) nu e identic cu „întreaga arie" a epicii lui Pavel Dan. Tot astfel, nimic nu justifică afirmaţia că „fantasticul e şi el, aici, doar un aspect al estetismului" (*id. ibid.*).

[39] C. Regman a observat că : „fantasticul (în nuvela *Copil schimbat, n.n.*) e născocirea eroului şi provine dintr-o eronată interpretare a datului real, fiind, deci, un mijloc de a caracteriza psihologic personajul pe planuri mai complexe, şi chiar de a pătrunde în mecanismul subtil al confuziei care produce eresul" („Studiu introductiv" la ed. Pavel Dan, *Scrieri,* col. Scriitori români, E.P.L., Buc., 1965, p. XXXIV). În legătură cu *Realismul fantastic al prozei lui Pavel Dan* (*Steaua,* an XXIV, nr. 2, 16—31 ianuarie 1973), fiul prozatorului, Sergiu Pavel Dan face şi el unele observaţii judicioase. După el : „fantasticul se constituie la Pavel Dan ca o emanaţie, ca o prelungire a *realismului...*" Mutaţia realism-fantastic s-ar manifesta prin trecerea spre enormul grotesc, excesiv, prin exacerbarea, absolutizarea atitudinilor, sentimentelor, gesturilor. Se remarcă, astfel, zgîrcenia, răutatea paroxistică, „excesivul" din plecările de acasă ale bătrînului Urcan. Toate acestea sînt adevărate, dar subsumarea lor unei apetenţe spre fantastic înseamnă o „excesivă" reducţie a termenilor literari ai problemei. Dacă ar trebui să dăm un nume comun acestei prezenţe — incontestabile — a *excesivului* în proza lui Pavel Dan, am prefera termenul *fabulos,* celui tehnic diferit — şi destul de bine definit — de fantastic.

[40] Radu Brateş, cit. de M. Lazăr.

AL. PHILIPPIDE

[1] Într-o cronică la *Floarea din prăpastie,* comentînd nuvelele lui Al. Philippide (în *Vremea războiului,* an XIV, nr. 641, 15 martie 1942, reprodus în *Scrieri,* IV, Minerva, Buc., 1970, pp. 352—356),

Pompiliu Constantinescu consideră că, în aceste proze: „Teroarea se exercită dinafară înlăuntru, catastrofele cad năprasnic peste cei mai şterşi, mai comozi şi mai puţin agitaţi sufleteşte oameni..." Dar, de fapt, aceste catastrofe, acea „ineluctabilă nenorocire, venită din senin, din neprevăzut", adevărate „lovituri neaşteptate, imprevizibile şi izvorîte dintr-un destin sumbru" nu purced *„dinafară înlăuntru"*, ci, dimpotrivă, dinăuntru înafară. Ştefan Budu este mult mai puţin victima societăţii, cît a răbufnirii unor forţe abisale dintr-însul. Drama casei Brumă este înscrisă în *natura* tenebroasă a membrilor ei. „Nimeni nu este vinovat de ce se-ntîmplă, decît năprasnica fatalitate, zarul perfid al întîmplării care a dezlănţuit o dramă în sufletele cele mai puţin pregătite s-o aştepte." Da şi nu. Vinovăţie există. Cazurile lui Philippide sînt tocmai acelea ale unor *vinovaţi nevinovaţi*. Arhetipul ţapului ispăşitor încărcat de păcatele tribului — ale familiei, societăţii — domină destinul eroilor.

[2] Pompiliu Constantinescu *(cf. art. cit.)* observă judicios „existenţa dublă" a lui Manole Brumă. Tenebrosul naturalist, sufletul ursuz, taciturnul stăpîn al conacului cu monştri este întrucîtva *dedublat* din stirpea romantică. Om de ştiinţă dar pasionat de jivine monstruoase, amant trădător şi soţ; tată a doi fii care nu se cunosc; calm proprietar de conac moldovean şi suflet agitat de bizare remuşcări; atras de fiul *natural* şi respingîndu-l cu brutalitate etc.

[3] După Pompiliu Constantinescu, Al. Philippide „descinde, în proză, ca şi-n ultimele sale poeme, din aceeaşi vînă a romantismului fantastic, degajînd o viziune hoffmanniană a vieţii, într-un cadru de senzaţional autohton" (*art. cit.*) Ar fi greşit să considerăm structura acestor nuvele ca fiind romantic-fantastică, hoffmanniană. Tocmai sugestiile romantismului sînt amendate în viziunea prozatorului Philippide. Oniricul este supus unei coroziuni, imaginarul este degradat, redus la planul realului. Nimic estetizant, nici o aluzie la un plan metafizic, nici o intervenţie didactică în aceste proze. În schimb un psihologism modern care foloseşte *sufletescul* originar. De aici un anumit caracter hibrid al acestor nuvele (în deosebi *Floarea din prăpastie, Îmbrăţişarea mortului,* fiind mult mai unitară ca ton şi atmosferă).

[4] I. Negoiţescu remarcă (în cronica la *Floarea din prăpastie, Naţiunea română,* nr. 7, 1944, reprodusă în *Scriitori moderni,* Buc.,

E.P.L., pp. 286—288) finalul „prea brusc" al nuvelei („Autorul nu era... făcut pentru atari experienţe..."). E adevărat că finalul celor două nuvele este bruscat. Motivul nu este incapacitatea autorului, sau vreo stîngăcie a sa, ci faptul că naratorul alegînd pentru destinul eroilor săi catastrofa, lasă să-i surprindă o moarte năprasnică. Dar, chiar dacă estetic, moartea face parte din surprizele calculate de el, ea este pregătită subteran. Vocaţia lui Budu, ca şi a fiilor Brumă, era esenţial thanatică. Voluptatea la unul, banii la altul nu erau decît ispite ale morţii.

V. VOICULESCU

[1] În ce priveşte formaţia spiritual-religioasă, ştiinţifică şi literară a lui V. Voiculescu un text autobiografic este esenţial : „Din toate lecturile, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia cu aspra ei grandoare de dramă jumătate pămînteană, jumătate divină. Dumnezeul meu favorit a fost Iehova, ale cărui apucături de prigoane pentru vrăjmaş, protecţie pentru aleşi, le rîvneam. Pînă astăzi, am rămas un iehovist în străfundurile necercetate ale sentimentelor mele credincioase... Am ştiut Vechiul Testament de la un capăt la celălalt, ca pe un epos, încît idilica Evanghelie a rămas pentru mine pînă tîrziu în umbră... Instinctul m-a dus la filozofie şi metafizică. Am ajuns curînd la Schopenhauer şi nu-mi pare rău, pentru că el m-a condus la Upanişade şi la Buda. Din anii întîi de student, psihofizica şi psihopatologia, dincolo de Sergio, Wundt şi Höfding, m-au dus la medicină, pe urmele lui Vaschide, ale unui Pierre Janet şi ale lui William James, cu experienţa lui religioasă... Am alergat ceva mai tîrziu la tot ceea ce atunci putea să ispitească o minte înţărcată de credinţă şi hrănită ştiinţificeşte cu pozitivism şi evoluţionism. Littré, Claude Bernard, Auguste Comte, Darwin, Spencer... Nemulţumit pînă la urmă, am dezertat şi am trecut la vrăjmaş. Am cunoscut Kabala din studii, mai ales ale lui Frank şi Karpe, am citit Seferul cu comentariile lui, am practicat pe rozcrucienii lui Péladan, am cercetat iluminismul filozofului necunoscut, am rămas îndelung la teozofie, de la gnoză la Pista Sofia, prin Fabre d'Olivet, Saint Yves d'Alveidre, Eliphas Lévy şi Papus, pînă la modernii Schuré, Rudolf Steiner, Mme. Blawatsky, Annie Besant şi cîţi alţii. Dar nu m-am afiliat la nici o

societate secretă, n-am aderat la nici o sectă şi nu sînt un iniţiat, de teamă să nu-mi îngrădesc libertatea... Am respins de la început spiritismul, atît cel radical al lui Alain Kardec cît şi cel pseudo-ştiinţific al lui Crookes. Am cultivat cu emoţie pe Carlyle, pe Emerson şi prin ei, pe Novalis, m-am entuziasmat de Maeterlinck, ca să mă întorc apoi la Platon şi neoplatonicieni." (cit. după Dinu Pillat, *O constelaţie a poeziei române moderne,* Cartea Românească, Buc., 1974, p. 326).

[2] Căutînd să pună în lumină caracterul preponderent „literar" al povestirilor lui V. Voiculescu, Nicolae Manolescu le prezintă drept : „Exerciţii superioare de literatură" care „au o finalitate mai curînd artistică ; relevă o tehnică a narării şi a compunerii înainte de a dezvălui un conţinut substanţial ; pornesc de la nişte teme sau teze fără a învedera şi un lirism fundamental" (*Povestirile lui V. Voiculescu, Luceafărul,* an. XIV, nr. 2, 9 ian. 1971). Într-adevăr, ceea ce numim *discursul* acestor povestiri prevalează asupra *fabulei* lor. Tehnica narării este mai importantă decît naratul ca poveste.

[3] Este eronată aprecierea lui Al. George cu privire la tonul general al povestirilor lui V. Voiculescu : „el este acela al neadecvării la subiect. Povestirile sînt redate de un ins agitat, care nici nu stăpîneşte situaţiile descrise şi nici nu-l lasă pe cititor să se descurce singur în hăţişul faptelor şi al explicaţiilor, ci intervine pe alocuri cu un didacticism naiv în stilul susţinerii unor prea evidente teze. Uneori teza e anunţată chiar de la început, şi toată desfăşurarea faptelor nu vine decît s-o ilustreze. Alteori, povestirea e o parafrază pe o temă livrescă, dar nicidecum tratarea unei teme" (Al. George, *Semne şi repere,* Cartea Românească, Buc., 1971, p. 288). Nici neadecvarea, nici „agitaţia" naratorului, nici în sfîrşit didacticismul, tezismul scriitorului nu sînt probate de texte. Tezele scriitorului (care are desigur o ideologie a sa, nu prea explicită însă) sînt abil disimulate. Niciodată povestirea nu urmăreşte probarea unei teze preconcepute. Cît priveşte discuţiile personajelor pe teme livreşti, ele nu afectează întru nimic naraţiunea însăşi, cel mult îi adaugă unele excrescenţe nu întotdeauna justificate artistic. În ce priveşte aprecierea povestirii *Chef la mănăstire* drept „dezlînată şi trivială bufonerie", în care umorul „izbucneşte în toată grosolănia", nu poate decît să ne mire opacitatea criticului.

[4] V. Voiculescu, *Confesiunea unui scriitor şi medic, Gîndirea,* oct. 1935, cit. şi de Dinu Pillat, *Mozaic istorico-literar,* secolul XX, ed. II, 1971, p. 285.

[5] Cf. Bianca Balotă, studiu introductiv la Maxim Gorki, *Doi vagabonzi,* E.P.L., col. „B.P.T.", 1968.

[6] După o mărturisire a lui V. Voiculescu către Dinu Pillat, se pare că partea a patra, „În satul Cervoiului", din *Zahei orbul* a alcătuit la început o povestire de sine stătătoare şi că mai apoi, povestitorul a integrat-o într-o mai amplă istorie a vieţii lui Zahei pe care a alcătuit-o din fragmente juxtapuse celei dintîi.

URMUZ

[1] Pentru tot ce priveşte existenţa lui Urmuz, ca şi pentru exegeza textelor sale, ori posteritatea critică, cf. N. Balotă, *Urmuz,* Dacia, Cluj, 1970, lucrare la care prezentul „post-scriptum urmuzian" constituie o completare.

[2] Text publicat în *Iaşul,* VI, nr. 223, din 19 dec. 1938.

[3] Într-o conferinţă radiodifuzată la 2 ianuarie 1932, Vasile Voiculescu (pe atunci director al emisiunilor literare la Radio) îl evocă pe fostul său coleg Mitică Buzău de la liceul Gheorghe Lazăr (text publicat de Ion Apetroaie în *Ateneu,* X, nr. 10, oct. 1973). În amintirile sale, doctorul Voiculescu îl vede pe copilul de altădată „drăcos pînă la geniu", dar şi „chinuit de probleme ale metafizicei". Se pare că vraja pe care insul şi scrierile sale o vor exercita postum asupra tinerilor moderniști din deceniul al treilea şi al patrulea, ba chiar şi al şaptelea, derivă din anumite valenţe ale omului. „Ascuţit la minte şi copt înainte de vreme — mărturiseşte V. Voiculescu —, Urmuz ne-a fost căpetenie, îndreptător." După ce îi atribuie „audiţia colorată", considerîndu-l un „strălucit muzician", îi analizează foarte pertinent spiritul de „ironist" şi „zeflemist" care foloseşte ca metodă „bizarul, grotescul, neprevăzutul, absurdul". Umorul lui Urmuz e apropiat de acela al lui Marc Twain şi Alfred Jarry. Dar : „La Urmuz e un umor mai rece, mai abstract, cerebral, mai greu de sesizat şi de gustat".

[4] În comentariile la *Pagini bizare* din *Urmuz*, Dacia, 1970.

[5] Mihail Cruceanu, *Rătăcit într-un tîrg*, *Luceafărul*, XIV, nr. 47, 18 noiembrie 1972.

[6] *Id.*, art. cit.

[7] De aceea, nu putem fi de acord cu afirmaţii ca aceasta : „Textele urmuziene au o sorginte onirică, atît în conţinut (fabulaţie) cît şi în formă (limbă). În comportamentul general al personajelor lui Urmuz se poate identifica uşor o amprentă onirică vizibilă mai ales în consecinţa faptelor" (Valeriu Cristea, *Urmuz*, *Luceafărul* nr. 28/324, 13 iulie 1968). Într-adevăr, nimic nu probează că : „Eroul din bucata *După furtună* îşi «numără gologanii» înainte de a se sui în copac, aşa cum ne spălăm pe mîini înainte de masă, sau ne dezbrăcăm înainte de culcare", — şi că : „Între cele două acţiuni se intercalează una din acele cauzalităţi pur onirice, care ni se par nespus de bizare, enigmatice după ce deschidem ochii dar care în vis fuseseră acceptate de la sine, uşor de înţeles, firesti şi evidente. Ceea ce e axiomatic în starea de vis devine incomprehensibil după trezire, ceea ce este natural pentru personajele lui Urmuz devine absurd pentru cititorul lui Urmuz..." (*id.*). Nimic nu probează „sorgintea onirică" a naraţiunilor urmuziene. Urmuz e un scriitor eminamente lucid. El e mai degrabă un hiperconştient, decît un tributar metodic al inconştientului. Nici un dicteu automatic în procesul creaţiei sale. De asemenea, fracturile discursului logic nu urmează nicidecum liniile imaginarului oniric. Putem vorbi, eventual, despre un evasionirism urmuzian, stabilind unele apropieri care nu implică o identitate de natură nici o filiaţie. Psihologic şi estetic este eronată o aserţiune ca : „Plină de fulguraţii onirice, proza lui Urmuz este, pînă la un punct, stenograma unui vis apăsător, continuu, din care autorul nu s-a putut trezi decît prin detunătura unei arme" (*id.*). Frază de efect, fără nici o acoperire. Tot asemenea, abuzîndu-se de termenul „oniric" : „fragmente de epică onirică se exprimă aici în crîmpeie de limbaj oniric" (id.) sau : „Conformaţia onirică a frazelor indică performanţa lui Urmuz, care a pătruns în sanctuarul viselor omului şi ale zeului limbii" (*id.*)

[8] Mihail Cruceanu, *art. cit.*

[9] Pentru tot ce privește manifestele futuriste cf. Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus,* Rowohlt, 1966, pp. 22—36 și 151 sq.

[10] Mihail Cruceanu, *art. cit.*

[11] cf. N. Balotă, *Lupta cu absurdul,* Editura Univers, București, 1971, pp. 246—247.

[12] Mihail Cruceanu, *art. cit.*

[13] Cele spuse de Humpty Dumpty au fost foarte serios discutate de logicieni și lingviști. Astfel, de ex. Peter Alexander, în *Logic and the Humor of Lewis Carroll* (*Proceeding of the Leeds Philosophical Society,* vol. 6, mai, 1951, pp. 551—566). Cf. *Lupta cu absurdul,* pp. 78—114. Textele lui Lewis Carroll citate după *Peripețiile Alisei în lumea oglinzii,* tr. de Frida Papadache, Editura Creangă, 1971 (cu excepția numelui Coco-Cocon căruia i-am preferat originalul Humpty Dumpty).

[14] Dan Cristea în articolul *Urmuz — adecvări și corespondențe* (*România literară,* VI, 47, 22 nov., 1973) observă cu finețe „adecvarea onomastică la un destin" a eroilor lui Urmuz. „Sonoritatea onomastică — afirmă el — este matricea lor." Unul dintre primii apologeți ai scriitorului, Lucian Boz comentase și el nota la *Algazy și Grummer* indicînd o interesantă relație în lucrarea lui Max Picard — *Der letzte Mensch* (lucrare la care se referă Al. Philippide în poezia *Cel din urmă om*). Picard definește fenomenul magic postulat de Urmuz — conexiune reală, generatoare între creatură și nume : „A fost odată un timp cînd gura ce pronunța numele omului, crea prin aceasta însuși caracterul acestuia".

[15] Sub titlul *O legendă,* Al. George a publicat o diatribă antiurmuziană, un pamflet demitizator (articol republicat în *Semne și repere,* Cartea Românească, București, 1971). „Urmuz e un nume propriu de convenție sub care se adăpostesc o sumă întreagă de legende..." (*op. cit.,* p. 305). Cea mai gravă în consecințe dintre aceste legende e aceea a lui „Urmuz-scriitor". Argumente ?" Opera lui Urmuz cuprinde cîteva zeci de pagini de texte felurite, despre care nu vom ști niciodată dacă au fost concepute spre publicare sau nu" (*id., ibid.*). Cum

arătam în studiul dedicat lui Urmuz (cf. *Urmuz,* pp. 38—39), pornindu-se de la *puţinătatea* scrierilor lui Urmuz, nu se poate nega caracterul de *operă* al creaţiei sale. Există superstiţia bibliotecarului pentru valoarea incontestabilă a operei în tomuri multe. Dar altele sînt criteriile după care o operă merită acest nume. Întrucît, în cazul Urmuz, e vorba de o lucrare de ficţiune, putem spune că un text care revelează un univers fictiv, compus de un scriitor a cărui intenţionalitate nu poate fi pusă la îndoială, univers cu structuri şi linii de forţă interne, univers organizat într-un întreg de sine stătător şi comunicîndu-se ca atare, constituie o operă. Textele urmuziene au acest caracter cosmotic cum am încercat să demonstrez în comentariile la *Pagini bizare* ca şi în acest „Postscriptum urmuzian". O scriere devine o operă şi printr-o intenţionalitate creatoare care a prezidat la alcătuirea ei, precum şi prin perseverenţa cu care a fost elaborată. O operă nu se *naşte,* ea se *face.* Al. George consideră că opera lui Urmuz „e o simplă schimonoseală, amestec de joc de cuvinte, de fantezism grotesc şi de umor căznit". Cu alte cuvinte, nu e nici-o intenţie creatoare, nici un efort de elaborare (dacă nu „cazna" umorului), nici o perseverenţă în munca artistului. E de-ajuns să priveşti manuscrisele urmuziene (nu ne-a rămas din întreaga „ladă" plină de ele, văzută de Saşa Pană, decît un caiet şi cîteva file pentru ca să ne convingem că avem în faţa noastră un caz de scrupuloasă conştiinţă artistică. Departe de a fi un simplu joc, iată un vizibil efort de compunere (care, *mutatis mutandis,* poate fi asemuit cu acela al lui Creangă — nici el autor al unei opere prea voluminoase —, căznindu-se să găsească o conjuncţie potrivită sau locul cel mai prielnic pentru o virgulă). Că omul acesta avea o înaltă conştiinţă a demnităţii artei, nu ne putem îndoi nici o clipă. Conştiinţă, poate chiar prea înaltă, întrucît îl inhiba, impunîndu-i scrupule şi exigenţe prea multe pentru posibilităţile sale reale. Dar, să revenim la argumentele pro sau contra „operei" urmuziene. Nu vom şti dacă ele au fost „concepute spre publicare" ? Nu este obligatoriu pentru o operă să fi fost „concepută spre publicare". Obligatoriu e să vădească o intenţionalitate artistică. Dar chiar şi, în ce priveşte publicarea scrierilor sale, Urmuz avea scrupulele de conştiinţă ale marilor oameni ai cuvîntului. De aici, cum arătam altă dată (cf. *Urmuz,* p. 28) neîncetatele corectări, chinul din zilele în care se tipărea în *Cugetul Românesc* primul său text. Cel care cunoscuse anxietăţile şi voluptăţile cuvîntului scris, trăieşte excesiv tensiunea publicării. E suficient să citim ceea ce scrie Argezi despre „săptămîna atroce" pe care a trăit-o Urmuz cînd

i s-au tipărit primele scrieri pentru ca să înţelegem cît de puţin indiferentă îi era comunicarea prin tipar a — ceea ce putem numi liniştit —, operelor sale. Amintind unele scrieri glumeţ-absurde ale liceenilor de la Gh. Lazăr, Al. George crede că : „...scrierile lui Urmuz nu depăşesc nivelul unei asemenea simple şi uşurele nostimade" (*op. cit.*, p. 307) Totul se poate explica „printr-o răzvrătire puerilă a unui om matur ca un act rece şi neputincios de batjocură" (*id.*). Acelaşi lucru s-ar putea spune (şi s-a spus) despre Alfred Jarry. La originea lui Ubu sînt farsele şcolarilor de la un liceu din Rennes. Au fost chiar critici care i-au contestat lui Jarry paternitatea asupra acestei piese, atribuindu-i-o unor colegi ai săi. După Albert Thibaudet „bulgărul de nea al unui vacarm şcolăresc" a stîrnit întreaga Ubuadă. Paul Léautaud notează în *Jurnalul* său literar : „...*Ubu rege* este o operă de elevi de liceu, scrisă la liceu, ca să ridiculizeze un profesor". În sfîrşit, Jules Renard menţionează în *Jurnalul* său că : Alfred Jarry ar fi scris *Ubu rege* la treisprezece ani, ca toată lumea" (cf. N. Balotă, *Lupta cu absurdul*, p. 119). Chiar dacă *Pîlnia şi Stamate* sau *Ubu roi* îşi au originea în farsele literare ale unor elevi (nici o dovadă în ceea ce-l priveşte pe Urmuz că situaţia ar fi aceasta) ce dovedeşte o asemenea sorginte în ce priveşte calitatea de „operă" a scrierii respective ? Am văzut, de altfel, ce scrie despre Urmuz fostul său coleg de la liceul „Gh. Lazăr", Vasile Voiculescu. În pamfletul său Al. George aminteşte distincţia lui Valéry între valoarea unui scriitor şi „situaţia" lui. Dar, chiar în termenii lui Valéry „situaţia" nu e incompatibilă cu valoarea lui. Mai interesantă şi mai aplicabilă la cazul Urmuz este distincţia pe care o propune Thibaudet între „situaţia" şi „prezenţa" unui scriitor. „Situaţia" lui Urmuz nu este şi nu va fi niciodată prea bună ; ea nici nu poate fi prea înaltă. Manualele şcolare nu-l vor discuta, e inasimilabil spiritului academic ; în ierarhia unei istorii literare academice nu poate avea loc. În schimb a fost şi este „prezent" : a excitat şi va continua să excite spiritele, să germineze în ele, să fie fecund în alţii (el lovitul de sterilitate cum trebuie să recunoaştem !), fecunditate postumă pe care nu o recunoaştem la alţi autori de opere mult mai valoroase decît ale lui. Dar obscurul grefier Dem.-Demetrescu-Buzău, zis Urmuz, s-a învrednicit de o soartă postumă pe care dacă sîntem foarte severi o putem socoti nemeritată, dar de care nu-l putem socoti pe de-a-ntregul nevinovat. Cu alte cuvinte, în bună parte, şi-a meritat destinul glorios. Repet — e vorba de „obscurul grefier". În această privinţă, Al. George se sileşte să demonstreze cu ajutorul *Codului Hamangiu* şi al altor

surse nu mai puţin serioase că autorul acelor „simple şi uşurele nostimade" n-a fost „simplul grefier" despre care vorbea G. Călinescu şi alţii, ci un înalt personaj al cărui rang la Curtea de Casaţie era echivalent cu acela de „...colonel". Deci putea fi satisfăcut de sine. Dar Dem. Demetrescu-Buzău n-a ajuns niciodată prim grefier al Înaltei Curţi, nici grefier de secţiune. El nu fusese nici preşedinte de tribunal şi ajunsese la Bucureşti (printr-o protecţie) ajutor de grefier la Casaţie (echivalent postului de judecător de tribunal). Dar grefierul care pe dosul sentinţelor nota crîmpeie de partituri muzicale s-ar fi simţit alienat de adevărata sa menire chiar dacă ar fi ajuns prim grefier, deci echivalentul unui ...colonel.

Asemenea lui Al. George (şi pe lîngă alte cîteva voci care au contestat textelor urmuziene caracterul de operă literară, vocile nu merită să fie luate în consideraţie), — fără instrumentele lui Al. George —, întemeindu-se doar pe amintiri şi supoziţii, Mihail Cruceanu scrie despre acela care i-a fost prieten : „El a căzut învins şi i-au rămas numai glumele, care n-au legătură cu tragica lui existenţă" (*art. cit.*). Aşadar textele urmuziene nu sînt decît „glumele unui om inteligent şi pregătit să înţeleagă arta" *(id.)*. Cum îşi poate cineva închipui că între aceste „glume", scornite pentru a înlătura „o clipă acel gol sufletesc în mijlocul unei societăţi decăzute, care l-a chinuit toată viaţa" (*id.*) şi tragica existenţă a aceluiaşi ins nu poate fi nici o legătură ? Mihail Cruceanu ştie că „sufletul lui (al lui Urmuz, *n.n.*) revoltat a luptat cu gluma şi ironia unor povestiri, intenţionat absurde" (*id.*) Tot el afirmă însă că această luptă a fost întîmplătoare şi episodică ! „Povestirile lui n-au fost decît un scurt episod, am putea spune, întîmplător, în cursul unei existenţe" (*id.*). Explicaţie simplistă care nu se poate susţine avînd în vedere aspectele laborioase ale creaţiei urmuziene, travaliul încăpăţînat asupra unor texte care chiar atunci cînd arunci o privire fugitivă în laboratorul scriitorului — ne indică seriozitatea cu care el revenea iarăşi şi iarăşi, cu încăpăţînarea artistului veşnic nemulţumit de sine, asupra aceloraşi „glume".

G. CĂLINESCU

[1] În articolul, *Romanul şi viaţa modernă,* din 27 februarie 1932 (publ. în *România literară,* I, 2) G. Călinescu se referă la „actualitatea senzorială", alimentul de totdeauna al romanului. Între

un roman senzaţional vulgar şi unul artistic deosebirea este o „măsură de artă". Cînd vorbeşte despre artă în roman, Călinescu nu se gîndeşte la stil, ci la „talentul de a stîrni contemplaţia în jurul faptului, de a proiecta ziua în eternitate, ridicînd-o la valoarea unui amplu simbol". Nu trebuie să considerăm toate tezele asupra romanului ale criticului — rostite uneori pe un ton apodictic — drept obligatorii pentru el însuşi, în ipostaza romancierului. În 1932, Călinescu preferă romanul-expresie directă a vieţii, romanul ca sumă a experienţei de viaţă, romanului-exerciţiu stilistic. Nu originalitatea temperamentală şi verbală — consideră el — face valabilă opera romanescă (adică tocmai virtuţile care vor da strălucire operelor sale ce nu se vor ilustra prin „expresia directă a vieţii". Condiţiile creaţiei sînt : intensitatea percepţiei şi puterea de analiză a senzaţiilor, faptele nu interesează ca atare ; relatate, ele rămîn simple anecdote lipsite de semnificaţie artistică. Romancierul autentic „caută în fapte gîndirea eroilor".

Unele contradicţii în formularea tezelor călinesciene cu privire la roman sînt explicabile prin caracterul polemic al unor texte polemica cu adversari diverşi. La 23 octombrie 1932 (cf. *Adevărul literar şi artistic,* XI, seria a II-a, 620), Călinescu pledează pentru romanul de analiză : „Cu cît ne urcăm în straturile de sus ale sufletului lui, remarcăm această predispoziţie literară către analiza faptelor în ceea ce au ele semnificativ din punct de vedere interior". Polemica cu „proustianismul" îl îndeamnă să fie mai rezervat faţă de darurile analizei, dacă nu chiar să vitupereze împotriva ei. Introspecţia i se pare interzisă *încă* scriitorului român (conform unui criteriu sociologic şi istoric) : „Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupaţi de sensul lumii şi de forma exterioară a omenirii şi nu vom fi încă în stare de introspecţie pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi şi a cunoaşte" (*Viaţa românească,* an XXV, nr. 3, martie 1933). Tot astfel, elogiind *Rusoaica,* „roman cu desăvîrşire epic, fără psihologie analitică, fără lirism contemplativ, fără nici o interioritate care să nu provină din cel mai vizibil exterior" (*Adevărul literar şi artistic,* an XII, seria a II-a, 653, 11 iunie 1933), criticul ajunge să susţină un fel de comportamentism din ostilitate faţă de analiză. În reflecţiile sale, se fereşte să judece în absolut ; preocuparea sa de căpetenie este soarta romanului românesc. Or progresele, pe care le recunoaşte, ale acestui roman (în fond, romanul analitic al „autenticităţii") nu-l împiedică să nu susţină vanitatea unor încercări de analiză în spaţiul literaturii române contemporane : „Nu analiza, care e în fond un li-

rism, nu simularea complicaţiei sufleteşti pot desăvîrşi un gen ce ne era pînă acum refuzat din lipsa exerciţiului de a privi viaţa în faţă, fără probleme" (*id.*). Toate criteriile acestea devin, însă, caduce, în clipa în care criticul îşi repudiază propriile aserţiuni. Astfel, cu conştiinţa superioară a creatorului care nu se împiedică de propriile sale teorii, îşi permite să ironizeze schema ideală, didactică a unui roman care „trebuie să fie neapărat epic, să dea impresiunea de viaţă, să fie autentic, să fie obiectiv, să nu fie liric şi cîte şi mai cîte (exact virtuţile pe care le susţinuse — *n.n.*). În realitate, nu există decît teoreticeşte un gen strict al romanului, şi singura definiţie ce i s-ar putea da e aceasta : scriere de dimensiuni mari, bizuită pe fapte ca elemente de documentare a conştiinţei umane [...]. Romanul modern este în fond o posibilitate largă pentru scriitor de a-şi exprima sufletul în integralitatea lui" (*Adevărul literar şi artistic,* XIII, seria a II-a, 728, 18 noiembrie 1934).

[2] G. Călinescu, *Gîlceava înţeleptului cu lumea, Pseudo-jurnal de moralist,* vol. I, 1927—1939, Minerva, Bucureşti, 1973 ; vol. II, 1943—1949, id., 1974 .Ediţia îngrijită de Geo Şerban.

[3] Cf. M. Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere,* tr. S. Recevschi, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 40.

[4] *id.,* p. 37.

[5] În deosebi în M. Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* Editura Univers, Bucureşti, 1970.

[6] G. Călinescu, „Clasicism, romantism, baroc" în *Impresii asupra literaturii spaniole,* F.P.L.A., Bucureşti, 1946, pp. 10—31.

[7] Ov. S. Crohmălniceanu : „Primul roman al scriitorului, *Cartea nunţii* (1933), îşi ascundea programul clasicist îndărătul decorului strict contemporan" (*Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. I, Minerva, Bucureşti, 1972, p. 547).

[8] N. Manolescu a arătat că : „Pînă la un punct, *Cartea nunţii* e o scriere cu teză şi ceea ce o face interesantă e recunoaşterea de către

autor a tezei. Călinescu nu e un creator în felul lui Rebreanu, un demiurg absent din propria operă (deşi teoretizează impersonalitatea clasică). *Ion, Răscoala* există în afara lui Rebreanu, ca universuri umane posibile. *Cartea nunţii* e un roman construit de autor, care se exprimă în el" (*Lecturi infidele*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 55).

[9] Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 548. Criticul arată că, în *Enigma Otiliei*: „Viaţa socială e studiată în spiritul ştiinţelor naturale cu sentimentul unităţii ansamblului şi cu intenţia clasificării, indivizilor pe specii". Nimic dintr-un asemenea „studiu". Intenţiile clasificatoare ale lui G. Călinescu rămîn programatice. Viziunea romancierului este mai puternică decît aceste intenţii. El proiectează indivizi, nu tipuri în *Enigma Otiliei* — romanul cel mai abundent în fiinţe vii.

[10] Cf. S. Damian, *G. Călinescu — romancier* (*Eseu despre măştile jocului*), Minerva, Bucureşti, 1971, p. 246 şi 273.

[11] G. Călinescu, *Afacerea Skoda, Adevărul literar şi artistic*, XII, seria a II-a, 643.

[12] Vezi în legătură cu Vitruvius şi estetica grotescului: M. Bahtin, *François Rabelais, ed. cit.*, p. 41.

[13] Cu privire la obsesia paternităţii ca schemă universală în jurul căreia se ordonează romanele lui G. Călinescu, esenţialul a fost spus de Ov. S. Crohmălniceanu (*op. cit.*, p. 549 şi urm.). O asemenea obsesie este evidentă în toate romanele lui G. Călinescu. Credem însă că semnul acestei obsesii este acela al unei *crize a paternităţii*, deci a fundamentelor etice ale societăţii, în perspectiva călinesciană. Raporturile cu Jim cu cea care îi este mamă, dar pe care o numeşte „tanti Magdalina", „dintr-o răceală protocolară obişnuită familiei", dar şi pentru că „avea puţină comunicare sufletească" cu ea, şi că „sentimentul filial se sfărîmase între femeile aspre în mijlocul cărora trăise". Jim nu are tată, după cum nu are nici Vera. Doi „orfani", ca şi Felix şi Otilia. Detracarea raporturilor părinte-copil este generală în aceste romane (soţii Ioanide şi copiii lor). Această detracare semnifică o mai amplă criză morală. Stănică Raţiu (pe care Ov. S. Crohmălniceanu îl defineşte spiritual „un Caţavencu al ideii de paternitate"), el însuşi un „orfan", dar şi tată al unui copil pe care-l lasă să moară vorbeşte

despre „scopul căsătoriei care e procreaţia", despre „fericirea paternităţii", acuză părinţii denaturaţi etc. Pe „temelia matrimoniului" se clădeşte — după acest avocat vorbăreţ — societatea. Or, satiricon-ul lui Călinescu (ca orice satiricon) urmăreşte tocmai fisurile vizibile şi invizibile ale edificiului social. „Temelia matrimoniului" este spartă, de aici acel shakespearian *de-acum-nimic-serios în viaţă* pe care-l manifestă ficţiunile lui Călinescu, ca şi estetismul perspectivei narative, lipsa unui etos, în afară de acela al creaţiei (care este tot de natură artistică).

[14] Vezi în această privinţă şi S. Damian, *op. cit.*, p. 285.

[15] S. Damian observă şi el că „nomenclatorul tematic călinescian nu poate cuprinde, fatal, modalitatea tragicului reflexiv..." (*op. cit.*, p. 289).

[16] „Tipul de farsă, pe care îl cultivă G. Călinescu, este cel al înţepenirii. În toate romanele, autorul examinează cu precădere forme de inerţie, organisme sociale în stagnare. Repetiţia e un indiciu că undeva s-a ajuns la o încremenire şi că nimic nu mai poate întrerupe uniformitatea. Situaţiile alese permit tocmai să se remarce cît de mult s-a extins mecanica rigidă, acoperind orice tresărire de originalitate" (S. Damian, *op. cit.*, p. 300).

[17] „*Enigma Otiliei* devine, aşadar, o desăvîrşită comedie molierească, tratată cu mijloacele narative ale realismului" — arată S. Damian (*op. cit.*, p. 257). Înaintea lui, I. Negoiţescu pusese întrebarea : „Ce este *Enigma Otiliei*, dacă nu un roman comic ?" (cronica la *Enigma Otiliei* publicată în *Fapta*, nr. 874, 1947, republ. *Scriitori moderni*, ed. cit., p. 263). S-a observat că în acest roman, comicul derivă dintr-o anumită virtuozitate tehnică („*Enigma Otiliei* îţi dă impresia unei jucării perfecte, de şuruburi şi arcuri, care de la prima declanşare a mecanismului merge ca un ceasornic, epicul apare aici prea pur, prea tehnic, fără altă motivaţie decît gratuitatea sa estetică prea evidentă"), şi că această tehnică „se aplică însă pe un material realist" (I. Negoiţescu, *op. cit.*, pp. 263—264).

[18] I. Negoiţescu intuieşte caracterul rabelaisian al criticului Călinescu : „Un Rabelais al criticii literare : un exemplar de Renaştere..."

(„G. Călinescu : Enigma Otiliei", în *Scriitori moderni,* E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 261). Exemplar de Renaştere nu înseamnă neapărat umanist. G. Călinescu nu are nimic dintr-un umanist renascentist. Însă „pantagruelicele calităţii ale criticii călinesciene" (*id. ibid.*) pot fi descoperite şi în romanele lui G. Călinescu. Scriitorul se desfată cu ingenuitate în mijlocul teatrului pe care-l suscită.

[19] Este o eroare să crezi că marionetele nu pot să reprezinte o lume. Analizînd critic romanul *Bietul Ioanide,* Al. George, susţine că : „cu asemenea paiaţe locvace şi ţipător vopsite nu se poate închega o lume" *(G. Călinescu — romancier,* în *Semne şi repere,* Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 227). Criticul mai afirmă că personajele nu au vreo evoluţie (ceea ce e adevărat) şi continuă : „ceea ce e tot una cu a spune că nu au nici existenţă" (ceea ce e fals). În genere, observînd „fixismul psihologic" al caracterologiei lui G. Călinescu, grotescul unor portrete, caricatura etc., Al. George le consideră vicii ale scrisului călinescian, fără să remarce convergenţa artistică a unor elemente pe care le respinge pe rînd. Romanele lui Călinescu nu trebuie privite ca „fresce sociale" (şi judecate pentru că n-ar fi aşa ceva), ci ficţiuni de tipul satiricon-ului. De asemenea, este cel puţin straniu a-i face scriitorului o vină pentru faptul că *Bietul Ioanide* ar „conţine cea mai vastă colecţie de lucruri extravagante ce au fost adunate vreodată într-o scriere: o crimă comisă cu pumnalele..." etc. (Al. George, *op. cit.,* p. 235). Pe de-o parte, există destul de multe romane, şi nu dintre cele lipsite de merite, în care sînt şi mai multe violenţe. Şi-apoi dacă ne gîndim la epoca la care (chiar fără să fie un „roman de epocă") se referă *Bietul Ioniade* cred că n-am socoti excesive brutalităţile.

INDICE DE AUTORI

Agârbiceanu, Ion 246, 260, 262, 279, 299
Albérès, R.-M. 465
Alberti, Leon Battista 451
Alecsandrescu, Grigore 444
Alecsandri, Vasile 62
Amiel, Henri-Frédéric 121, 122
Andreev, Leonid 228, 239, 490
Annunzio, Gabriele d' 115, 139
Arcimboldi, Giuseppe 73
Arghezi, Tudor 12, 245, 454, 482, 487
Aristotel 413
Asachi, Gheorghe 445, 472
Asturias, Michel Angel 33
Atenaios 416
Auerbach, Erich 371, 372
Augustin 101, 271

Bahtin, M. 411, 493, 505, 506
Bain, Alexander 131
Bălcescu, Nicolae 472
Balotă, Bianca 498
Balzac, Honoré de 11, 33, 418
Bănulescu, Ştefan 277
Barbu, Eugen 365
Barbu, Ion 86, 95
Bariţiu, George 246, 247, 491
Barrès, Maurice 250
Bart, Jean 452, 454
Barthes, Roland 470
Baudelaire, Charles 115, 149, 449
Baumgarth, Christa 500
Bayle, Pierre 445
Beckett, Samuel 177, 376, 384, 392
Beldiman, Alecu 446
Benn, Gottfried 198, 385
Benoit, Pierre 446
Bergson, Henri 131
Bernard, Claude 496
Bernardin de Saint-Pierre Jacques-Henri 432, 445, 453
Bibescu, Marta 109, 477, 478
Blaga, Lucian 6, 83, 186, 248, 249, 256, 257, 258, 259, 261, 280, 353, 492
Blake, William 81, 179, 192, 484

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Blecher, Max 153—181, 190, 243, 329, 482—484
Boccaccio, Giovanni 206
Bogdan-Duică, G. 459, 460, 461
Bogza, Geo 385, 387, 398, 483
Boileau, Despréaux, Nicolas 442
Bordeaux, Henry 115
Bosch, Hieronymus 323, 379
Bossuet, Jacques Bénigne 96, 116, 441
Botez, Demostene 186
Bourget, Paul 125, 128
Boz, Lucian 385, 500
Breazu, Ion 494
Breton, André 158, 161, 162, 384, 388, 398, 484
Brückner, A. 104, 477
Büchner, Ludwig 150
Bucur, Marin 258, 492
Budai-Deleanu, Ion 263
Bunyan, John 373
Burckhardt, Jakob 60
Butler, Samuel 155
Buzzati, Dino 231, 488

Caldwell, Erskine 19, 33, 34
Călinescu, G. 17, 32, 33, 99, 119, 120, 127, 189, 190, 228, 230, 236, 237, 239, 240, 242, 252, 264, 404—462, 467, 474, 475, 476, 481, 482, 486, 488, 489, 491, 492, 493, 503—508
Caragiale, Ion Luca 48, 49, 66, 72
Caragiale, Matei 245, 454
Carrel, Alexis 343
Carroll, Lewis 402, 403
Cartojan, Nicolae 363
Carus, C. G. 219
Cehov, Anton Pavlovici 33
Cerna, Panait 459
Chamberlain, H. S. 115
Chaplin, Charlie 392
Chardin, Teilhard de 97
Chateaubriand, François René 43, 470
Chinezu, Ion 82, 488
Ciocîrlan, Ion 16
Cioculescu, Şerban 189, 242, 486, 487, 488, 489, 491
Cipariu, Timotei 78
Commines, Philippe de 83
Comte, Auguste 496
Conachi, Costache 445
Condillac, Etienne Bonnot de 437, 438, 439
Constant, Benjamin 414, 432, 481
Constantinescu, Pompiliu 332, 476, 477, 482, 483, 495
Conta, Vasile 150
Corneille, Pierre 441
Coşbuc, George 274
Costin, Miron 83
Creangă, Ion 245, 454, 501
Cristea, Dan 500
Cristea, Valeriu 499
Croce, Benedetto 478
Crohmălniceanu, Ov. S. 487, 489, 490, 505, 506
Cruceanu, Mihail 392, 393, 394, 499, 500, 503
Curtius, Ernst Robert 408, 411

Dali, Salvador 162, 173
Damian, S. 506, 507
Dan, Pavel 243, 244—307, 491—494
Dante, Alighieri 6, 433
Darwin, Charles 148, 150, 496
Daudet, Alphonse 66, 115
Delavrancea, Barbu 48, 66
Delille, Jacques 441, 442
Demian, T. 186
Densuşianu, Ovid 258, 259, 492
Descartes, René 437
Destutt de Tracy, Antoine-Louis 444
Dickens, Charles 115
Diderot, Denis 412
Diogene, Laerţiu 133
Dobrogeanu-Gherea, C. 72
Doderer, Heimito von 174
Dorgelès, Roland 24
Dos Passos, John 19, 278
Dostoievski, Fiodor 6, 7, 239, 240, 301, 308, 310, 372, 373, 411, 431, 466, 490
Dragnea, Radu 186
Dragomirescu, Mihail 72, 414
Drăguşanu, Ion Codru 247, 248, 262—271, 492, 493

Eckhart, Meister 367
Eliot, T. S. 170, 329, 455
Eminescu, Mihai 91, 115, 244, 245, 455
Ensor, James 215, 419
Ernst, Max 173
Eschil 104, 105
Euripide 5

Faulkner, William 277, 278, 279
Filimon, Nicolae 427, 466
Flaubert, Gustave 399, 405
Florian, Jean-Pierre Claris de 445, 446
Fogazzaro, Antonio 115
France, Anatole 115, 120, 121, 122, 125, 126, 127
Freud, Sigmund 142, 160, 208, 481
Freytag, Gustav 10, 11
Frîncu, Teofil 76, 77
Froissart, Jean 83
Frye, Northrop 324

Genevoix, Maurice 465
George, Al. 497, 500, 502, 503, 508
Gessner, Solomon 446, 465
Gide, André 43, 119, 447
Gilbert, Nicolas-Joseph Laurent 441
Giono, Jean 33, 253, 279, 355, 356
Giurgiuca, Emil 253
Goblot, Edmond 326
Goethe, Johann Caspar 440
Goethe, Wolfgang 74, 440, 446, 447, 448, 449
Goga, Octavian 250, 279
Gongora, Luis de 412
Gorki, Maxim 301, 372, 374, 485
Goya, Francisco 389, 449
Grindea, Miron 483

Han, Oscar 486
Hardy, Thomas 36, 128, 130
Hasdeu, Bogdan Petriceicu 414, 450, 461
Hawthorne, Nathaniel 115
Hazard, Paul 82
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 442, 443, 449
Heidegger, Martin 46, 93, 159, 398
Heliade-Rădulescu, Ion 414
Hemingway, Ernest 278, 356
Heraclit 87, 97, 98, 211
Herodot 421, 422
Heym, Georg 198
Hocke, Gustav René 411, 484
Hoffmann, E.T.A. 314, 321, 431, 443
Hogaş, Calistrat 144
Holban, Anton 139, 329, 426
Hölderlin, Friedrich 107, 190, 248, 442
Horaţiu 114, 415, 421
Hugo, Victor 146
Huysmans, Joris-Karl 273

Ibáñez, Vicente Blasco 465
Ibrăileanu, Garabet 9, 118—152, 450, 456, 457, 480—482
Ibsen, Henrik 87
Ionescu, Eugen 394, 397
Iorga, Nicolae 16, 39—85, 186, 244, 264, 268, 461, 465, 468—474, 485
Iosif, Ştefan Octavian 459
Isac, Emil 186
Istrati, Panait 277, 338

James, William 128, 131, 132, 481, 496
Janouch, Gustav 397, 484
Jarry, Alfred 398, 498, 502
Jaspers, Karl 155, 483
Joyce, James 338, 341, 416, 484
Jung, C. G. 361

Kafka, Franz 121, 155, 157, 161, 190, 215, 310, 326, 379, 382, 384, 393, 397, 484
Kant, Immanuel 333, 430, 467
Kayser, Wolfgang 218, 412
Kierkegaard, Soeren 92, 159, 390, 391
Kirchner, Ernst Ludwig 217
Klages, Ludwig 354
Kogălniceanu, Mihail 44, 433, 445, 446
Kós, Károly 253, 279

La Bruyère, Jean de 147, 409, 452
La Fontaine, Jean de 441
La Motte Fouqué Friedrich Heinrich Karl de 449
La Rochefoucauld, François duc de 147
Laurian, August Treboniu 77, 78
Lautréamont, Isidore-Lucien Ducasse, comte de 388, 398
Lawrence, D. H. 354
Lazăr, Gheorghe 77

Lazăr, Monica 277, 282, 492, 493, 494
Léautaud, Paul 502
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 384
Leonardo da Vinci 451
Lévi-Strauss, Claude 282
Lichtenberg, Georg Christoph 385
Longos 415, 416
Lovinescu, E. 32, 33, 186, 241, 414, 450, 458, 462, 466, 467, 491
Lucian 404

Macedonski, Alexandru 439
Maior, Petru 245, 256, 257, 262
Maiorescu, Titu 59, 68, 414, 457, 458
Maniu, Adrian 186
Mann, Thomas 233, 235, 317, 323, 327, 330, 340, 341, 378, 416, 447
Manolescu, Nicolae 32, 33, 228, 239, 298, 467, 486, 487, 488, 491, 493, 497, 505
Marc-Aureliu 114
Marinetti, F. T. 395, 396, 397
Marx, Karl 406
Mauriac, François 42, 43
Melville, Hermann 358
Menipp din Gadara 404, 406
Mézières, Philippe de 48, 79
Michelangelo, Buonarotti 424
Michelet, Jules 111, 469, 470
Micu, Samuel 245, 256, 262
Mihăescu, Gib I. 22, 182—243, 426, 450, 459, 485—491
Mikszáth, Kálmán 11
Millevoye, Charles-Hubert 441
Minulescu, Ion 477
Molière, Jean-Baptiste 412
Montaigne, Michel Eyquem de 440
Moréas, Jean 115
Munch, Edward 214
Musil, Robert 128, 484
Mușlea, Ion 251
Musset, Alfred de 159

Neagu, Fănuș 277
Neculce, Ioan 83, 244
Negoițescu, I. 300, 469, 483, 493, 494, 495, 507
Negrea, Grigore 446
Negruzzi, Constantin 244, 446
Nerval, Gérard de 159
Nietzsche, Friedrich 96, 97, 149, 447
Nordau, Max 401
Novalis, Friedrich 190, 337, 497

Odobescu, Alexandru 59, 72, 80, 245, 269
Onciul, Dimitrie 100, 102, 103, 106, 475
Orwell, George 353
Ovidiu 415

Pană, Saşa 154, 155, 161, 385, 394
Pann, Anton 392, 446

Papadat-Bengescu, Hortensia 213, 329
Parny, Evariste-Désiré De Forges 441
Pârvan, Vasile 81, 86—117, 414, 450, 452, 460, 461, 462, 467, 474—480
Pascal, Blaise 6, 91, 95, 106, 113, 379
Paul, Jean 431, 449
Perpessicius 227, 410, 454, 488
Petrarca, Francesco 433
Petrescu, Camil 119, 139, 184, 185, 245, 426, 459, 467, 486
Petrescu, Cezar 184, 186, 187, 189, 329, 454, 485, 486
Petronius 425
Philippide, Al. A. 59, 159, 186, 227, 308—339, 450, 487, 494—496, 500
Pico de la Mirandola, Giovanni 451
Pillat, Dinu 497, 498
Pillat, Ion 187
Pirandello, Luigi 384, 391
Piru, Al. 126, 480, 481
Platon 95, 101, 403, 497
Plutarch 340
Poe, Edgar 72, 149, 200, 202, 311, 321, 322, 381, 398
Polibios 340
Pontoppidan, Henrik 33
Pop, Ion-Reteganul 78, 259, 260, 261, 492
Pop, V. 251, 252
Pourrat, Henri 465
Preda, Marin 277
Proust, Marcel 118, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 144, 239, 310, 327, 405, 481

Quevedo y Villegas, Francisco Gomez de 412

Rabelais, François 411, 412, 505, 506, 507
Racine, Jean 441, 480
Ramuz, Ferdinand 33, 253, 279, 355, 356
Râpeanu, Valeriu 49, 468, 470, 473
Rebreanu, Liviu 5—38, 189, 246, 260, 262, 279, 284, 299, 302, 406, 415, 426, 456, 465—468, 481
Regman, Cornel 253, 282, 300, 494
Remarque, Erick Maria 24
Renan, Ernest 115, 469
Renard, Jules 433, 502
Retz, Jean-François de Gondi, cardinal de 43
Reymont, Wladyslav 15, 33, 34
Rickert, Heinrich 478
Rilke, Rainer Maria 104, 105
Rimbaud, Arthur 86, 159, 161, 388, 398
Roll, Ştefan 392, 397
Rotaru, Ion 486
Rousseau, Jean-Baptiste 441, 445
Rousseau, Jean-Jacques 43, 471

Sadoveanu, Ion Marin 187, 485
Sadoveanu, Mihail 118, 122, 130, 182, 186, 234, 239, 244, 352, 454, 466, 480, 485
Saint-Amant, Marc-Antoine de Gérard 443
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 146, 452, 453
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duce de 43, 69, 452
Sand, George 465
Sartre, Jean-Paul 166, 360
Schiller, Friedrich 449
Schlegel, Friedrich 390
Schopenhauer, Arthur 138, 149
Seneca, Lucius Annaeus 448
Shelley, Percy 333
Silone, Ignazio 34
Silvestre, Charles 465
Şincai, Gheoghe 245, 256, 261, 262, 266, 493
Slavici, Ion 248, 249, 260, 262, 279, 299, 492
Sofocle 369, 404
Spencer, Herbert 131, 150, 496
Spinoza, Baruch 333
Spitzer, Leo 281, 401
Stäel, Anne Germaine de Necker, baronne de 432
Stamati, Costache 446
Stein, Gertrude 278
Steinbeck, John 19, 33, 34, 35
Stendhal (Henri Beyle) 234, 338, 433
Stere, Constantin G. 450, 452
Streinu, Vladimir 242, 489, 491
Şuluţiu, Octav 207, 486, 489

Taine, Hippolyte-Adolphe 115, 457
Tamási, Áron 253, 279
Tennyson, Alfred 479
Teocrit 421
Teodoreanu, Al. O. 186
Teodoreanu, Ionel 186, 482
Teofrast 409
Tereza de Avila 141
Thackeray, William 115
Thibaudet, Albert 502
Tocilescu, Grigore 72
Tolstoi, Lev 115, 128, 129, 351, 424, 466
Trakl, Georg 198
Ţuculescu, Ion 373
Turgheniev, Ivan Sergheevici 115, 118, 124, 125, 128, 135, 137, 145, 479, 481
Twain, Marc 498

Unamuno, Miguel de 479
Ungheanu, Mihai 480
Ureche, V. A. 72
Urmuz 245, 379—403

Văcărescu, Iancu 445
Vaché, Jacques 388, 398
Valerian, I. 182
Valéry, Paul 86
Varro, Marcus Terentius 407
Verga, Giuseppe 21, 34
Verlaine, Paul 115
Vianu, Tudor 22, 240, 454, 471,

472, 473, 491
Vigny, Alfred de 115
Villehardouin, Geoffroy de 83
Vinea, Ion 187
Virgiliu 421
Vlahuță, Alexandru 48, 66, 72, 473
Vlasiu, Ion 253
Voiculescu, V. 340—378, 496—498
Voltaire, François Marie Arouet de 412
Voss, J. A. 443

Watson, f. B. 131
Windelband, Wilhelm 478

Xenopol, A. D. 69, 70, 71, 79

Zamfirescu, Duiliu 124
Zarifopol, Paul 95, 450, 460, 476, 477
Zola, Émile 11, 16, 24, 115, 284, 338, 479

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

FROM ION TO IOANIDE

SUMMARY

The works of several Romanian prose writers of the twentieth century are studied with the instruments of critical hermeneutics. While the establishing of a historical series is not aimed at, the chronological limits chosen for this study are those marked by the appearance of Liviu Rebreanu's *Ion* (1920) and George Călinescu's *Poor Ioanide* (1953).

These limits have not been chosen for the historical reasons which govern the establishment of periods in the evolution of prose, although, in a certain evolutional perspective, the above-mentioned works might be looked upon as the extreme terms — the beginning and the end — of an epoch. Nor were the author chosen according to their belonging to a school, movement etc. It was not the similarity, but, on the contrary, the diversity of the approaches and the variety of the structures that prompted the selection of these exemplary cases. This first series of prose writers will be followed, in a second volume, by another one, starting with Hortensia Papadat-Bengescu and including, among others, Camil Petrescu, Anton Holban and Mircea Eliade.

Liviu Rebreanu, or The Vocation for the Tragic. The "land kissing" scene in *Ion* is a crucial point of the novel, in which Rebreanu's art and his imaginary universe are revealed in some of their elements. The comparative analysis of the "land kissing" scenes in *Ion* and *The Brothers Karamazov* points out the preponderance of the images of *possession* in the fiction of the Romanian writer. He obsessively insists on the state of *want,* on the desire of *having* present especially with the farmers. It is an elemental thirst for land,

different from the bourgeois appetite for possessing which is a motive power in some late nineteenth-century novels (e. g. *Soll und Haben* by Gustav Freytag). The primordial need of possession is associated with the obsession of the elemental, of the land as an element on which life depends. Ion is possessed by the desire of possessing. In Rebreanu's prose there is no character depiction. He does not *represent* his characters, he *presents* them. They *are there (sind da)*, being presented as pure *Dasein*. The mode of presentation is neither behavioristic, nor analytical. It has the impassible, neutral quality of the "real" datum, of *being there*. In spite of what has been often said about Rebreanu's prose, it does not follow naturalistic formulae. Rebreanu's (always checked) bent for pathos, his propensity towards obscure myths (of the earth, of the blood), his intuition for the perennial rhythms of existence, his instinct for the eternal (while keeping in touch with the temporal) make him receptive to the suggestions of expressionist literature. The dark vision, that *umbra vitae* of the expressionist texts, is present in his prose. A lost humanity bearing its damnation — this is the collective hero of his rural epic. But also Rebreanu's town evokes the expressionist urban apocalypse. His novels show an underlying obsession of violence. His fiction is an illustration of a *myth of violence*. All existential circles — particularly those of eros and possession — are under the sign of the blood. Both *Ion* and *The Uprising* are dramas of a degraded, humiliated humanity which rises in rebellion. In fact, it is a rebellion of the inward nature of man against the oppressive society. Present in these novels is a frantic atmosphere, in which the exasperation of the senses, the brutality of the manners, and especially the imminence of danger create the impression of a fatality of violence. In the centre of the writer's imaginary universe there is an instinctual-passional ambivalence which causes inner ruptures, generating the tragedy of some of the heroes. A first aspiration is corrupted by a second one, which is always of an erotic nature. Subjugated by love, these heroes are in fact caught in a deadly trap. The obsessional universe of Rebreanu's prose is explored in more detail in the section devoted to *The Forest of the Hanged*, as in this novel, which has as its general framework a stressful situation — the war — and which presents an intellectual hero, a man inclined towards reflection, the obsessional complex becomes the central theme. Then the essay focuses on the "vocation for the tragic" manifest in Rebreanu's epic. It is not the epic

of the cyclic recurrence of human gestures depending on nature's cycles, neither is it the history of some primary beings. Rather, it reveals a certain habit of spirit, a tragic sense of life. The village in Rebreanu's prose is a universe of values destroyed by an implacable history.

Nicolae Iorga, the Memoirist. The category of the organic is dominant in Iorga's life and work. The natural organicity of human relations is a motif which recurs in various forms in his texts. The category of the organic determines his outlook on history, his moral creed, as well as the themes of his memoirs and confessions.

This category which shapes Iorga's vision is the root of his inclination for traditions, for a cult of the ancestors, for a whole *culture of the memory*. The historian is a proxy of the past, a priest who performs revivifying rites. His vocation derives from the cult of the predecessors, who are looked upon as veritable tutelary gods. He wants his memoirs to be the examination of a life, the trial of an epoch, in which the chronicler assumes the diverse roles of the judge, the prosecutor, the counsel for the defence and, more often than not, of the active witness. To bear witness is a duty; it implies the obligation of becoming the voice of history. Iorga considers that historicity is organic to him. In his opinion, history is an art. But the writer offers us the case of an exemplary drama of the artist who denies himself, creating in spite of the censorship and of the obstacles which he himself places in his way. We witness a repression of the aesthetic, which is sacrificed in the name of theoretical, ethic or socio-political values. The repressed aesthetic has its revenge: a poor artistic consciousness appears. When this consciousness directs the writer's works (of immediate or mediated creation), he yields to the pseudo-aesthetic conceptions of a falsified consciousness. But the artist appears in him *malgré lui*.

Hence, the abundance of the artistic values present in a prose which was not intended to be "artistic". Hence, too, the labyrinthic construction of Iorga's memoirs. The elimination of any "diversion", the negation of aesthetic experience, the abolition of the creator's liberty, the subordination of the self to an absolute Law are investigated in terms of a psychocritical examination of the *artiste malgré lui*. In spite of his anti-aestheticism, in spite of his Messianic complex, Iorga is opposed to any ethic dogmatism. At the same time, he proposes an eminently poetic vision of History. Poetry is a *power* which

the anti-aesthete recognizes, the same as the chronicler admits that history is an art for him. Recurrent in Iorga's memoirs is a motif of *mystery*, a motif which has something to do with the obsession of the organic. But there are fertile mysteries, and sterile pseudo-mysteries. In Iorga's recollections we can discern themes belonging to two large spheres of the imaginary: the sphere of fertility and the sphere of sterility. The first sphere, a benefic one, includes: images such as "the garden", "the East" (comprising "Serbia"), "the Country", and "the Countryman"; privileged places such as Toledo, Granada, Venice; or persons such as Odobescu or Iorga's father. The malefic sphere of the themes of sterility includes all "apery" (the artifices of fashion, the false innovations, the false borrowings etc.); or malefic places such as hotels, railway stations, and, generally, all places besieged by the "mob" (e. g. old Romania's parliament, with its "petty politics"). Certain themes —"the Book", "Transylvania"— are mixed ones. All these themes and motifs originate in a system of attractions and repulsions, and find their expression in the various forms of a *humoral style*. It is in these terms that the essay analyses the various stylistic aspects of *A Man's Life, as It Was*, Iorga's *apologia pro vita sua*. By its lack of balance, by its tumultuous, humoral character, by the interference of passion and fancy, by the cultivation of disharmony, the stylistic structure of Iorga's work belongs to the *Asian* rhetoric sphere (in contrast with Titu Maiorescu's atticism). The aversion separating these two great men of Romanian culture lay in this irreconcilable rhetoric and stylistic opposition. Iorga's stylistic "Asianism" is investigated with special reference to his art of portrayal. The preeminence of *expression* in the configuration of the ethos is also studied.

Vasile Pârvan's Monument. The work of Pârvan the prose writer, the essayist and the archaeologist is studied in the perspective of an aesthetics of silence. The experience of *silence* as a limit-passion brings Pârvan close to some modern poets who went through various hypostases of the same experience (Rimbaud, Valéry, Blaga, Barbu). But while with Lucian Blaga silence is related to the *non-created*, to the state of primordial dumbness, with Pârvan it is related to *the agony of the word* and even to the state beyond the death of the word. This *arhè*, a primary phenomenon of Pârvan's mind, belongs to a final zone of human experience. In connection with the aesthetics of silence in Pârvan's work, the essay analyses the impossi-

bility of the dialogue, man's being doomed to silence and to the ambiguity of the word, the art as a breaking of primordial silence, as a violence done to nature. The ambiguity of the word and the aesthetics of silence are associated with an aesthetics of the mask, which is ambiguous *par excellence*: it hides and reveals. Style itself is a mask. And so is, especially, Pârvan's oracular word and stylistic ritual.

Bipolarity is essential to the thinking of the archaeologist. He oscillates between a philosophy of Becoming and an Eleatic vision of the perennial Being. The bipolarity of his thinking has its roots in a fundamental ambivalence of the irrational. Pârvan fights the acute *taedium vitae* opposing to it a programmatic *laus vitae*. In his *Memorials* one can discern a Thanatotic fascination. But the historian attributes to his discipline the role of an *apocatastasis*. Hence, in his *Memorials*, the often repeated act of descending *ad inferos*, in order to *commemorate*, to give back to a defunct humanity the only possible life, life in the memory. The conceptions about death and immortality also have their ethic corollaries. The commandments of Pârvan's ethics, no less than the rhetoric he adopts, call for a pathetic expression, which is usually that of a *thrènos*, of the dirge immediately followed by a song of victory. Pârvan's hymnic prose is essentially a funerary hymn "as for the death of the gods". The Nietzschean implications of this prose are discussed. Its structure is that of the tragic dialogue. In spite of his eminently tragic consciousness, Pârvan rises above the axiological nihilism. This is reflected, in the sphere of his art, by the shift from the aesthetics of silence to that of the sublime.

Garabet Ibrăileanu as a Novelist and Moralist. The itinerary of the critic in the field of an aesthetics of the novel is described. The romanesque vision of the author of *Adela* has a triple genesis: moral, theoretical and artistic. His studies on the Romanian novel, the revelation of Proust, the influence of William James's psychology, his attempt to turn analysis into a *principium movens* of creation are important moments in his intellectual evolution. But the exegesis of *Adela* requires an analysis made at other levels than that of the critical consciousness.

In this novel the object of the analysis is analysis itself. The analytical intelligence is used by the novelist-critic, but at the same time is presented in its exercise. The fictitious narrator is himself a

hero-analyst. In is not only an *analytical* novel, it is a novel *of the analysis* as such. We even witness a drama caused by the spirit of analysis. The novel is investigated at the level of style, of the privileged motifs, of the relationships between the elements of fiction and those of discourse, as a diary of an impossible love, as a drama of intelligence. A last section is devoted to the prose of Ibrăileanu the moralist.

M. Blecher and the Mediated Reality of Creation. The introduction to Blecher's work investigates the relationship between the writer's life and creation. Like Kafka, Blecher only apparently writes a literature of confessions. The imaginary invades the writer's existence and, far from being subjugated by it, devours it. It is not the suffering of Blecher, this great invalid, that makes the artist; it is the artist's reverie that transforms the man. He comes to *live* an unreality imposed on him by a genius of the artifice. Blecher's art is based on his detachment from his self. In the mythicized vision of the fictitious Narrator in his prose, the primary experience (of the "hero", not of the author) is that of the alienation from one's self, of the rout of the self which loses its identity. In *Events in the Immediate Unreality* the self of the Narrator is confronted with an ontological dilemma. The ontological crisis is, at the same time, a crisis of vision. A disciple of the analysts, Blecher still uses the language of introspection, of psychological analysis. The fiction of the self, of the fracture of personality, has no psychological character, in spite of the language used by the fictitious Narrator. While the crisis of identity is analysed with reference to Kierkegaard's and Heidegger's texts —known to Blecher—, the crisis of the real in Blecher's prose is related to the theses of surrealism. The "unreality" in *Events in the Immediate Unreality* has nothing in common with surrealistic oneirism. As the crisis of identity and the crisis of the real are the original processes leading to the configuration of the imaginary in Blecher's fiction, they dtermine the features of Blecher's imaginary space, a trap-space (the obsession of the cavern, spelaean images, the metamorphosis of the full, the plunging into the inner world, the correspondence between the act of writing and blood circulation etc.). The "crises" of the fictitious Narrator assist him (and the writer) in projecting a phenomenology of matter. Since consciousness is put between parantheses, the result is the presentation of a world of matter, of objects claiming their independence. In Blecher's works

the matter, the concrete, acquires an opaque massiveness. This matter is never inert, the prose writer detects a *slyness of things,* an aggressiveness of the latter. The essay successively analyses the *elements* of matter and the *artifices.* As a rule, the objects form décors ; theatrically artificial figurants make up a spectacular universe. The active epic hero of Blecher's fiction is Imagination. The fictitious Narrator is drawn into a world of *things visible.* The active force drawing him is his own fancy.

Gib I. Mihăescu. The exhaustive study of Mihăescu's prose starts from the primordial revelation of the imaginary. Imagination is not a mere space for the evolutions of the writer's obsessions. Mihăescu is obsessed by the imaginary itself. Unlike Blecher, he presents persons who are the victims of their own *fancy,* fretting in the universe of the *embodiments* of their own imagination. The description of Mihăescu's calm existence, and the psychocritical examination of his case form the preamble of the hermeneutical interpretation of his work. In the latter, fancy — a fatidic force shaping the course of events and the destinies — plays an essential part. Indebted to psychologism, Mihăescu sometimes presents fancy in a psychologized projection, as a psychic force which acquires supremacy over other forces (hence, the tyranny of fancy, the escaping into phantasmagoria, into nightmare etc.). At other times he de-psychologizes fancy, ontologizing it as an autonomous mythicized or allegorized being, as a monster or a demon which corrupts life from within. The essay analyses the avatars of Fancy the protagonist, the mechanisms of projection, the role of limit-situations as a medium for the evasions into the imaginary, the function of imagination as a creator of the unreal. The description in Mihăescu's work of the erotic obsessions, of the phenomena of projection, of hallucination, has no psychoanalytical origin. Sometimes anxiety and horror are shown in paroxysmic forms typical of the expressionist aesthetic modality. The forms of the hallucinatory delirium ("the apparition") and the obsessive images which abound in Mihăescu's prose are also studied. In the analysis of Mihăescu's short stories the essay investigates the structures determined by an aesthetics of the ugly, as well as the narrative substratum of the stories as revealing events. In the second part of the essay Mihăescu's novels are analysed in turn — from *Andromeda's Arm* to *Donna Alba.* Special sections are devoted to the literary ideas of the writer and to a *grammar* of his prose.

Pavel Dan, preceded by an Introduction to Transylvanian Prose. A regional typology of Romanian prose serves as an introduction to a survey of the main determining categories of Transylvanian prose. Stress is laid on: the village-foundation, the values of the village, the breaking loose from the rural, the influence of folklore, the phenomenon of "uprooting", the complex of remorse, the Transylvanian orderly realism, the Transylvanian prophetism (in the perspective of Ion Codru Drăguşanu's work), the Transylvanian sense of mystery (exemplified through the analysis of Ion Agârbiceanu's work).

The *plain* is the matrix-space of Pavel Dan's work. The orgiastic spectacle of a desecrated world, in which archaic gestures degraded or rendered trite by inner emptying pass into their contrary, the spectacle of the metamorphosis of cultic rites into mockery, the substitution of the grotesque for the tragic are in the centre of the imaginary universe of the Transylvanian story teller. The ritual spectacle as a key-fiction is, at the same time, a trial-spectacle. It assumes the forms of a *satire ménippée.* On the other hand, the spectacle has the function of bringing forward *the seen,* surrounded and permeated by the unseen. Continuing a tradition of Transylvanian prose, Pavel Dan tries to make visible the underlying mystery of a world of things and beings seen and watched, with orderly care, in their materiality. In another sense, under the contingency of the events, he reveals their necessity. Essential in the prose of this poet of the plain is a radical incognito of human existence, as well as an existential lament heard in the humblest and most sordid and trivial forms of the represented life. Also in the continuation of a Transylvanian epic and ethic tradition, Pavel Dan (without falling into the didacticism of some predecessors) insists on the dignity of the beings created by him. Separate sections of the essay deal with the relations between realism and the fantastic projection, between fable and discourse, silence and words, in the stylistic structure of Pavel Dan's prose.

Alexandru Philippide's Prose. In his essays, as well as in his parabolic ballads, the poet Philippide shows a special fascination of the narrative. Strictly speaking, his prose amounts to two short stories *(The Dead Man's Embrace* and *The Flower in the Precipice),* whose archetype is a narration centred round a malefic presence similar to the ones found in Poe. The malediction is the core of the tragedy imagined in the two stories; a tragedy degraded and corrupted by irony. The motifs of the *malefic place,* of the *monster,* of the

Thanatotic appeal etc. are analysed. Philippide's hero is an *eiron*, the victim of an irony of fate, playing the mythic part of the *scapegoat*, attracted by another character who has a psychopump role. The elements of a satyricon appear in *The Flower in the Precipice*.

Vasile Voiculescu, or The Spirit of Narration. In the posthumous collection of his stories, the poet Voiculescu reveals himself as a modern mythographer. He tries to rehabilitate nature and the fabulous. The vital magnetism, the magic love dominate the themes and the motifs of his prose. *Zahei the Blind Man*, a short posthumous novel, is a story following a hagiographic model. Essential in this book are the themes of the world as a fair, of the man of the depths, of "another" sight, of the innocent in hell, of the parabolic couple. The realistic-allegorical modality of Voiculescu's narration is studied at a semantic and stylistic level.

Postscript to Urmuz. The case of Urmuz shows the signs of a spiritual illness, of the *acedia*. It is this existential disease that causes the sterility of the creator, the compression of his work, the maniacal repetition in his writing. The analysis of *Bizarre Pages* successively investigates: the parodic scenography, the deliberate deviation from the human standard, the paralogism as an aesthetic value, the presence of the absurd, the absence of the tragic and of revolt, the ironic subversion, the metaphysical buffoonery and hoax. The Urmuz case is compared with the case of Kafka, and Urmuz's work is categorized with reference to expressionism and futurism. The essay ends with a section on Urmuz's obsession with the word.

George Călinescu's Satyricon. Călinescu's epic work (the romanesque narratives, the literary essays, the epic values of his critical prose) is studied in the perspective of a passage from tragedy to farce. Călinescu's novels form a modern satyricon situated between the classicism of the critical model proposed by the writer and the latter's manneristic-baroque structure.

(Translated by Rodica Tiniş)

VON ION BIS IOANIDE

ZUSAMMENFASSUNG

Die Werke einiger rumänischer Prosaschriftsteller des 20. Jahrhunderts werden mit den Instrumenten der kritischen Hermeneutik untersucht. Ohne dadurch eine historische Chronologie bestimmen zu wollen, wurde der Zeitpunkt des Erscheinens der Romane *Ion* (1920) von Liviu Rebreanu und *Bietul Ioanide (Armer Ioanide,* 1953) von G. Călinescu als Ausgang der behandelten Zeitspanne gewählt.

Die Gründe dieser Wahl betreffen keine historischen Rücksichten, die zur Bestimmung von Perioden in der Evolution der Prosa führen, obzwar aus einer gewissen evolutiven Sicht die erwähnten Werke die extremen Termina — des Anfangs und des Endes — einer Epoche bilden könnten. Auch wurden die untersuchten Autoren nicht nach ihrer Zugehörigkeit zu einer literarischen Schule oder Strömung usw. ausgewählt. Nicht die Ähnlichkeit, sondern, im Gegenteil, die Diversität der Erlebnisse sowie die Vielfalt der Strukturen bedingte die Auswahl dieser exemplarischen Fälle. Diese erste Reihe von Prosaikern wird, in einem zweiten Band, von einer anderen Reihe, die mit Hortensia Papadat-Bengescu beginnt und Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade usw. umfaßt, gefolgt.

Rebreanu, oder Der Hang zum Tragischen. Die Szene des „Kusses der Erde" in *Ion* bildet den Knotenpunkt des Romans, in dem sich die Kunst Rebreanus und seine Vorstellungswelt durch einige ihrer Elemente offenbaren. Die vergleichende Analyse der Szenen mit dem „Kuß der Erde" im Roman *Ion* und in den *Brüdern Karamasow* verdeutlicht die Vorherrschaft der Bilder vom *Besitzen* in den Fiktionen des rumänischen Schriftstellers, der immer wieder auf den Zustand des *Mangels,* auf den Wunsch *zu besitzen,* vor allem der Bauern,

zurückkommt. Eine elementare Gier nach Boden, die etwas ganz anderes darstellt als des Bürgers Verlangen nach Besitz, das die treibende Kraft einiger Romane vom Ende des 19. Jahrhunderts (wie *Soll und Haben* von Gustav Freytag) bildet. Das ursprüngliche Bedürfnis des Besitzers vereint sich hier mit der Besessenheit des Elementaren, der Erde als Ur-Grund, von dem das Leben abhängt. Ion ist ein besessener der Erde, des Besitzes. Rebreanu unternimmt in seiner Prosa keine Charakterzeichnung. Er *stellt* seine Helden nicht *dar,* er *stellt* sie *vor.* Sie *sind da,* sie werden durch ihr pures *Dasein* vorgestellt. Die Art der Vorstellung ist weder behaviouristisch noch analytisch. Er greift zur gleichgültigen neutralen Weise des „reell" Gegebenen, des *Da-Seins.* Rebreanus Prosa folgt keinen naturalistischen Formeln, wie oft behauptet wurde. Seine — immer wieder gezügelte — Neigung zum Pathos, seine Attraktion zu obskuren Mythen (der Erde, des Blutes), sowie die Intuition für die unvergänglichen Rhythmen der Existenz, die Öffnung zum Unzeitlichen — wobei die Beziehung zum Zeitlichen bewahrt wird — machen Rebreanu für die Suggestionen der expressionistischen Literatur rezeptiv. Die schwarze Vision, jene *umbra vitae* der expressionistischen Texte finden wir auch in seiner Prosa. Eine verlorene Menschheit, die ihren Fluch trägt, ist der kollektive Held seines ländlichen Epos. Aber auch Rebreanus Stadt erinnert an die urbane Apokalypse der Expressionisten. Seine Romane offenbaren eine inbegriffene Besessenheit der Violenz. Seine Fiktionen erscheinen als Veranschaulichung eines *Mythos der Violenz.* Alle existenziellen Kreise — insbesondere die des Eros und des Besitzes — stehen im Zeichen des Blutes. Sowohl *Ion* als auch *Răscoala* (Der Aufstand) sind Dramen der erniedrigten und gedemütigten menschlichen Kondition, die sich auflehnt. Es ist eigentlich eine Auflehnung der Natur gegen die unterdrückende Gesellschaft. Man verzeichnet darin eine überspitzte Atmosphäre, in der die Raserei der Gefühle, die Brutalität der Sitten und vor allem die Nähe der Gefahr den Eindruck eines Fatalismus der Violenz schaffen. Im Mittelpunkt der Vorstellungswelt des Schriftstellers steht eine instinktuell-leidenschaftliche Ambivalenz, die innere Risse verusacht und als Ursprung der Tragödie einiger seiner Helden gilt. Ein erstes Streben wird von einem zweiten, das immer erotischer Prägung ist, korrumpiert. Diese der Liebe verfallenen Helden werden eigentlich in eine Todesfalle hineingelockt. Die obsessionelle Welt der Prosa Rebreanus wird vornehmlich im Roman *Pădurea spînzuraţilor* (Wald der Gehenkten) erforscht, in

dem, durch die Wahl einer — man könnte sagen — *stress*mäßigen Situation, die eines Krieges, sowie durch die Darstellung eines intellektuellen, zur Reflektion neigenden Helden, der obsessionelle Komplex zum zentralen Thema des Romans wird. In der Folge wird der „Hang zum Tragischen" untersucht, der im Epos Rebreanus offensichtlich ist. Es ist keine Epopöe der zyklischen Rückkehr menschlicher Gesten in Abhängigkeit von den Zyklen der Natur, auch keine Geschichte von primären Wesen, sondern die Offenbarung einer Geistigkeit, eines tragischen Sinns des Daseins. Das Dorf dieser Prosaschriften ist eine Welt von Werten, die die unvermeidbare geschichtliche Entwicklung zerstört.

Nicolae Iorga, der Memorialist. Die Kategorie des Organischen ist im Leben und Werk Nicolae Iorgas vorherrschend. Der natürlich-organische Charakter der menschlichen Beziehungen erscheint unter verschiedenen Formen als Motiv in seinen Texten. Die Kategorie des Organischen bestimmt seine Geschichtsauffassung, sein moralisches Glaubensbekenntnis, aber auch die Thematik seiner Memoiren und seiner Bekenntnisliteratur.

Diese seine Anschauung formende Kategorie bestimmt bei Iorga die Neigung zur Pflege der Traditionen, einen Kult der Urahnen, eine ganze *Kultur der Erinnerung.* Der Historiker ist ein Beauftragter der Vergangenheit, ein Priester, der wiederbelebende Rituale vollzieht. Seine Neigung ersteht aus dem Kult der Vorfahren, wahre Schutzgottheiten. Seine Memoiren wollen den Anschein eines Prozesses gegen eine Epoche, der Prüfung eines Lebens erwecken, wobei der Chronist die verschiedenen Rollen des Richters, des Anklägers, des Verteidigers und, in den meisten Fällen, des aktiven Zeugen spielt. Zeugnis ablegen ist eine Pflicht; es bedeutet die Pflicht, die Stimme der Geschichte zu werden. Nach seiner Ansicht ist die Geschichte eine Kunst. Der Schriftsteler bietet uns jedoch den Fall eines beispielgebenden Künstlerdramas, der sich selbst verneint und trotz der Zensur, der Hindernisse, die er sich selbst in den Weg legt, schafft. Wir wohnen einer Verdrängung des Ästhetischen bei, das im Namen diverser — theoretischer, ethischer, sozial-politischer — Werte geopfert wird. Das verdrängte Ästhetische rächt sich. Es tritt ein schlechtes künstlerisches Bewußtsein ein. Wenn dieses Bewußtsein bei den Werken des Schriftstellers (des unmittelbaren oder mittelbaren Schaffens) Regie führt, so läßt er sich von den pseudo-ästhetischen Anschauungen eines gefäl-

schten Bewußtseins dominieren. Der Künstler in ihm dringt jedoch wider Willen durch.

Daher die Fülle künstlerischer Werte einer Prosa, die keine „Kunst" prosa sein wollte. Daher der labyrinthische Aufbau der Prosa seiner Memoiren. Der Ausschluß des „Divertimento", die Verneinung der ästhetischen Erfahrung, die Aufhebung der Freiheiten des Schaffenden, die Unterordnung des Sichs vor einem absoluten Gesetz werden durch das Prisma einer psycho-kritischen Prüfung des Künstlers wider Willen untersucht. Trotz seinem Anti-Ästhetismus, trotzt seinem messianischen Komplex erscheint Iorga als Gegner jedweden ethischen Dogmatismus. Er empfiehlt zugleich eine vorherrschend poetische Vision der Geschichte. Die Dichtung stellt eine *Macht* dar, die der Anti-Ästhetiker anerkennt, wie übrigens auch der Chronist anerkennt, daß für ihn die Geschichte eine Kunst ist. Ein Motiv des *Geheimnisvollen* kehrt oft in den Memoiren Iorgas zurück. Die Obsession des Organischen ist diesem Gefühl des Geheimnisvollen nicht fremd. Es gibt aber fruchtbare Geheimnisse und sterile Pseudo-Enigmen. Wir unterscheiden in den Erinnerungen des Schriftstellers zwei große Themenkreise des Imaginären: den Kreis der Fruchtbarkeit und den der Sterilität. Zum ersten gutartigen Kreis gehören die Bilder des „Gartens", des „Sonnenaufgangs" (zu dem „Serbien" gehört), der „Heimat" und des „Bauern"; oder bevorzugter Orte wie Toledo, Granada, Venedig; oder bestimmter Personen wie Odobescu oder Iorgas Vater. Zum bösartigen Kreis der Sterilitätsthemen gehören alle verkrampfte, modisch Gekünstelte, die falsche Neuerungen, Entlehnungen usw. Aber auch bösartige Orte: „Hotels", „Bahnhöfe", und alles was „Gedränge" bedeutet (wie z. B. das parlamentarische „Politikastertum" des alten Rumänien). Das Thema des „Buches" oder das „Siebenbürgens" sind gemischt. Diese Themen und Motive haben ihren Ursprung im System von Attraktionen und Abneigungen des Menschen und kommen in den diversen Formen eines humoralen Stils zum Ausdruck. In diesem Sinne werden verschiedene stilistische Aspekte jener *apologia pro vita sua,* die *O viață de om așa cum a fost* (Ein Menschenleben wie es war) darstellt. Die rhetorische und stilistische Struktur von Iorgas Werk gehört durch ihre Maßlosigkeit und Überfülle, durch die Einwirkung der Leidenschaft und der Phantasie, durch die Pflege der Disharmonie zum asianischen Kreis der Rhetorik (in Opposition zum Attizismus Titu Maiorescus). Die Abneigung, die diese beiden großen Männer der rumänischen Kultur einander hegten, hatte ihren Ursprung in

dieser urversöhnlichen rhetorischen und stilistischen Gegensatz. Der „Asianismus" der Stilistik Nicolae Iorgas wird vor allem in der Kunst des Porträts untersucht. Zugleich wird das Primat des *Ausdrucks* bei der Darstellung des Ethos erforscht.

Das monumentale Werk Vasile Pârvans. Das Werk des Prosaschriftstellers, Essayisten und Archäologen Vasile Pârvan wird aus der Sicht einer Ästhetik des Schweigens untersucht. Die Erfahrung des *Schweigens* als Grenz-Leidenschaft nähert Pârvan an einige moderne Dichter, die diverse Hipostasen derselben Erfahrung miterlebt haben (Rimbaud, Valéry, Blaga, Barbu). Wenn jedoch bei Lucian Blaga das Schweigen mit dem *Ungeschaffenen,* mit dem Zustand ursprünglicher Stummheit assoziiert wird, gehèrt sie bei Vasile Pârvan zur *Agonie des Wortes,* ja sogar zum Zustand jenseits des Wort-Todes. Dieses *archè,* Ur-Phänomen des Geistes Pârvans gehört einer Endzone menschlicher Erfahrungen an. Im Zusammenhang mit der Ästhetik des Schweigens im Werk Pârvans werden analysiert: die Unmöglichkeit des Dialogs, die Verurteilung zum Schweigen und die Zweideutigkeit des Wortes, die Kunst als Riß des Ur-Schweigens, als Vergewaltigung der Natur. Mit der Zweideutigkeit des Wortes und der Ästhetik des Schweigens wird eine Ästhetik der Maske verbunden, die par excellence zweideutig ist: sie verhüllt und offenbart. Der Stil ist selbst eine Maske. Vor allem das orakelhafte Wort und das stilistische Ritual Pârvans.

Die Bipolarität ist wesentlich für das Denken des Archäologen. Er schwankt zwischen einer Philosophie des Werdens und einer eleatischen Vision vom unvergänglichen Wesen. Die Bipolarität des Denkens ist auf die grundsätzliche Ambivalenz des Irrationellen begründet. Pârvan bekämpft das akute *taedium vitae* durch ein programmatisches *laus vitae.* Thanatische Faszination ist in seinen *Memoiren* offensichtlich. Der Historiker schreibt seiner Disziplin eine *apokatastasische* Rolle zu. Daher die oft wiederholte Tat, in den Memoiren, des Niedergangs *ad inferos,* um zu gedenken, um — im Gedächtnis — einer verstorbenen Humanität das einzig mögliche Leben wiederzugeben. Die Auffassungen von Tod und Unsterblichkeit haben auch ihre ethischen Zusätze. Die Forderungen der Ethik, nicht minder als die angenommene Rhetorik fordern einen pathetischen Ausdruck, gewöhnlich den eines *threnos,* des Klageliedes, dem sofort ein Siegeslied folgt. Die hymnische Prosa Pârvans ist, im Wesentlichen, eine Todeshymne „wie zum Untergang der Götter". Die Nietzscheischen Einwirkungen dieser

Prosa werden ebenfalls untersucht. Ihre Struktur ist die eines tragischen Dialogs. Pârvan, ein vorherschend tragisches Bewußtsein, überholt den axiologischen Nihilismus. Dieser Übergang geschieht in der Kunst durch der Übergang von der Ästhetik des Schweigens zur Ästhetik des Erhabenen.

G. Ibrăileanu, Romandichter und Moralist. Es wird der Weg des Kritikers im Bereich der Ästhetik des Romans beschrieben. Die Roman-Vision des Autors des Romans *Adela* hat dreifachen — moralischen, theoretischen und künstlerischen Ursprung. Die Kritik des rumänischen Romans, die Offenbarung Prousts, der Einfluß der Psychologie des William James, der Versuch, aus der Analyse ein *principium movens* des schöpferischen Aktes zu machen, sind Momente einer intellektuellen Evolution. Die Exegese des Romans *Adela* erfordert jedoch Analysen auf anderen Niveaus als die des kritischen Bewußtseins.

In diesem Roman nimmt die Analyse sich selbst zum Objekt. Die analytische Intelligenz wird vom Romandichter-Kritiker ausgeübt, sie wird aber — zugleich — in ihrer Ausübung selbst gezeigt. Der fiktive Erzähler ist selbst ein Analytiker-Held. Der Roman ist nicht nur ein analytischer Roman sondern auch ein Roman der Analyse als solche. Wir wohnen sogar einem vom analytischen Geist verursachten Drama bei. Der Roman wird auf verschiedenen Ebenen untersucht: stilistisch, im Hinblick auf die bevorzugten Motive, auf die Verhältnisse zwischen den Elementen der Fiktion und des Diskurses, als Journal einer unmöglichen Liebe, als Drama der Intelligenz. Ein letztes Kapitel ist der Prosa des Moralisten Ibrăileanu gewidmet.

M. Blecher und die mittelbare Realität des Schaffens. Die Einführung in das Werk M. Blechers geschieht durch die Untersuchung der Beziehungen zwischen Existenz und Schaffen. Blecher, wie Kafka, praktiziert nur scheinbar eine Literatur der Bekenntnisse. Das Imaginäre überfällt die Existenz und, weit davon, durch sie unterjocht zu werden, verschlingt sie. Nicht das Leiden des großen Kranken, der Blecher war, gestaltet den Künstler, sondern die Träumerei des Künstlers gestaltet den Menschen um. Er vermag eine Unwirklichkeit zu *erleben,* die ihm ein Genius des Gekünstelten auferlegt. Die Kunst Blechers ist auf eine Loslösung von sich begründet. In der mythisierten Sicht des fiktiven Erzählers aus seiner Prosa ist die ursprüngliche Erfahrung (des „Helden", nicht des Verfassers) eine Erfahrung der Entfremdung von sich, der Verwirrung des Ich, das seine Identi-

tät verliert. In seinen *Întîmplări din irealitatea imediată* (Geschehnisse aus der unmittelbaren Unwirklichkeit) stellt sich das Ich des Erzählers auf die Position eines ontischen Dilemmas. Die ontische Krise ist zugleich eine Krise der Vision. Blecher, ein Schüler der Analysten, benützt noch die Sprache der Introspektion, der psychologischen Analyse. Die Fiktion des Sichs, des Bruchs der Persönlichkeit hat keinen psychologischen Charakter, trotz der vom fiktiven Erzähler gebrauchten Sprache. Wird die Krise der Identität mit Hinweis auf die Texte Kierkegaards und Heideggers — die Blecher bekannt waren — analysiert, so wird die Krise des Realen in seinen Prosaschriften auf die Thesen des Surrealismus bezogen. Die „Unwirklichkeit" der *Geschehnisse aus der unmittelbaren Unwirklichkeit* hat mit dem surrealistischen Onirismus nichts Gemeinsames. Da die Krise der Identität und die Krise der Wirklichkeit die Ur-Prozesse sind, die zur Formung des Imaginären in den Fiktionen Blechers führen, so bestimmen sie auch die Merkmale des imaginären Raumes, des Falle-Raumes (die Obsession der Kaverne, Höhlenbilder, die Metamorphose des Vollen, das Tauchen in die innere Welt, die Korrespondenz zwischen der Schrift-Tat und dem Blutkreislauf usw.). Die Krisen des fiktiven Erzählers dienen diesem (und dem Schriftsteller) zur Projektierung einer Phänomenologie der Materie. Da das Bewußtsein in Klammer gesetzt wird, ist das Ergebnis die Vorstellung einer Welt der Materie, der Objekte, die ihre Unabhängigkeit fordern. In den Prosaschriften Blechers erhalten die Materie und das Konkrete eine undurchsichtige Schwere. Diese Materie ist nie träge, der Prosadichter überrascht eine *Tücke der Objekte,* ihre Aggressivität. Es werden der Reihe nach die *Elemente* der Materie und das *Gekünstelte* analysiert. Gegenstände schaffen gewöhnlich das Dekor; eine theatralisch-gekünstelte Statisterei entsteht in einer spektakulären Welt. Der aktive, epische Held der Fiktionen Blechers ist die Imagination. Der fiktive Erzähler läßt sich in eine Welt des Gesehenen schleppen. Die aktive Kraft, die ihn schleppt, ist seine eigene Phantasie.

Gib. I. Mihăescu. Ein vollständiges Studium der Prosa Gib I. Mihăescus geht von der ursprünglichen Offenbarung des Imaginären aus. Die Obsesion des Schriftstellers finden in der Imagination nicht nur Entfaltungsraum. Er ist vom Imaginären selbst besessen. Zum Unterschied von Blecher, stellt er Wesen vor, die Opfer ihrer eigenen *Vorstellungen* sind, die sich in der Welt der *Verkörperungen* ihrer eigenen Vorstellungen bewegen. Die Beschreibung der geruhsamen Existenz,

wie auch die psycho-kritische Untersuchung des Gib I. Mihăescu-Falles bildet die Präambel der hermeneutischen Deutung des Werkes. Darin spielt die Vorstellung — als fatidische Kraft, die den Lauf der Ereignisse, die Schicksale bedingt —, eine wesentliche Rolle. Gib I. Mihăescu, dem Psychologismus hörig, stellt manchmal die Vorstellung in psychologischer Projektion vor, als psychische Kraft, die über andere Kräfte eine Vorherrschaft gewinnt (daher die Tyrannie der Vorstellung, der Ausbruch in Phantasmagorie, in den Alptraum usw.). Ein anderes Mal geht er zur Entpsychologisierung über, zur Ontologisierung der Vorstellung als autonome Gestalt, als Mythos oder Allegorie, als Monstrum oder Dämon, der die Existenzen von innen korrumpiert. Analysiert werden die Unwandlungen der wortführenden Vorstellung, die Mechanismen der Projektion, die Rolle der Grenz-Situationen als Medium der Evasionen ins Imaginäre, die irrealisierende Funktion der Vorstellungskraft. Die Beschreibung der erotischen Obsessionen, der Projektions — und Halluzinationsphänomene hat in den Werken Gib. I. Mihăescus keinen psychoanalitischen Ursprung. Die Angst und die Abscheu werden manchmal in überspitzten Formen dargestellt, in einer der expressionistischen Ästhetik typischen Weise. Die Formen des sinnestäuschenden Deliriums („Vedenia" — Erscheinung) und die in der Prosa Gib I. Mihăescus oft anzutreffenden Obsessionellen Bilder werden ebenfalls untersucht. Bei der Analyse seiner Novellistik werden die von einer Ästhetik des Häßlichen bedingten Strukturen, sowie das erzählende Substrat der Novellen als offenbarende Geschehnisse besprochen. Im zweiten Teil des Studiums über *Gib. I. Mihăescu* werden seine Romane — von *Braţul Andromedei* (Andromedas Arm) bis *Donna Alba* — der Reihe nach analysiert. Besondere Kapitel sind den literarischen Ideen des Schriftstellers und einer *Grammatik* seiner Prosaschriften gewidmet.

Pavel Dan, eingeleitet von einer Einführung in die transsilvanische Prosa. Eine regionale Typologie der rumänischen Prosa ermöglicht die Vorführung der hauptsächlichen bestimmenden Kategorien der transsilvanischen Prosa. Untersucht werden: das Dorf als Grundlage, die Werte des Dorfes, der Bruch vom Ländlichen, der Einfluß der Folklore, die „Entwurzelung", der Komplex des Schuldgefühls, der eigenartige siebenbürgische Realismus, der transilvanische Prophetismus (aus der Sicht des Werkes von Ion Codru Drăguşanu), das transsilvanische Gefühl des Geheimnisvollen (verdeutlicht durch die Analyse von Ion Agîrbiceanus Werk).

Die *Ebene* bildet den Matrizen-Raum von Pavel Dans Werk. Die orgiastische Vorführung einer entheiligten Welt, in der archaische, entartete, abgedroschene Gesten in ihr Gegenteil umschlagen, das Bild der Metamorphose kultischer Rituale ins Lächerliche, die Substitution des Tragischen durch das Groteske stehen im Mittelpunkt der imaginären Welt des transilvanischen Erzählers. Die rituelle Vorführung als Schlüssel-fiktion ist gleichzeitig auch eine Gericht-Vorführung. Sie nimmt die Formen einer menippischen Satire an. Die Funktion der Vorstellung ist, andererseits die, das vom Nichtgesehenen umgebene, durchsetzte *Gesehene* zu beleuchten. Pavel Dan, der eine Tradition der siebenbürgischen Prosa fortsetzt, versucht das Geheimnisvolle einer Welt der in ihrer Materialität mit häuslicher Fürsorge überraschten und verfolgten Gegenstände und Gestalten sichtbar zu machen. Er offenbart in einem andern Sinn, unter dem Einfluß der Ereignisse, deren Notwendigkeit. Wesentlich in der Prosa dieses Dichters der *Ebene* ist auch ein radikales Inkognito der menschlichen Existenz, sowie ein existentielles Lamento, das sich in den demütigsten, elendsten und alltäglichsten Formen des dargestellten Lebens Gehör schafft. Pavel Dan, ebenfalls in Fortsetzung einer epischen und ethischen transsilvanischen Tradition (ohne jedoch in den Didaktizismus seiner Vorgänger zu verfallen), unterstreicht die kreatürliche Würde seiner Gestalten. Besondere Kapitel werden den Beziehungen zwischen Realismus und Projektion ins Phantastische, zwischen Fabel und Diskursus, Schweigen und Worte in der stilistischen Struktur dieser Prosa gewidmet.

Die Prosaschriften des Al. Philippide. Der Dichter Al. Philippide zeigt — in seiner Essayistik sowie in seinen parabolischen Balladen — eine eigene Faszination für das Erzählerische. Seine eigentliche Epik besteht aus zwei Novellen (*Îmbrăţişarea mortului* — Die Umarmung des Toten und *Floarea din prăpastie* — Die Blume aus dem Abgrund), deren Archetypus die auf eine bösartige Präsenz in der Art Poes beruhende Erzählung ist. Die Verwünschung bildet den Kern der in den beiden Novellen erdachten Tragödie. Einer durch Ironie entarteten und korrumpierten Tragödie. Analysiert werden die Motive des *bösen Ortes,* des *Monstrums, des thanatische Rufes* usw. Der Held Philippides ist ein *eiron,* das Opfer einer Ironie des Schicksals, der die mythische Rolle des *Sündenbocks* spielt, und von einem Helden mit psycho-pompen Rolle angezogen wird. In der *Blume aus dem Abgrund* erschienen auch Elemente eines Satirikons.

V. Voiculescu oder Der Geist der Erzählung. Der Dichter Voiculescu erweist sich in der posthumen Sammlung seiner Erzählungen als moderner Mythograph. Er versucht eine Rehabilitierung der Natur und des Fabelhaften. Der vitale Magnetismus und die magische Liebe dominieren die Themen und Motive dieser Prosa. Der kleine, ebenfalls nachgelassene Roman *Zahei orbul* (Zahei der Blinde) ist eine Erzählung, die einem hagiographischen Modell folgt. In dieser Schrift sind wesentlich: das Thema der Welt als Jahrmarkt, des Menschen der Tiefen, einer „anderen" Sicht, des Unschuldigen in der Hölle, des parabolischen Paares. Die realistisch-allegorische Erzählweise Voiculescus wird semantisch und stilistisch untersucht.

Post-scriptum zu Urmuz. Der Fall Urmuz enthüllt die Merkmale eines geistigen Bösen. Diese existentielle Krankheit führt zur Sterilität des Schaffenden, zur Komprimierung des Werkes, zur maniakalen Wiederholung in seiner Schreibweise. Bei der Analyse der *Pagini bizare* (Bizarre Seiten) werden untersucht: die parodierende Szenographie, die gewollte Abweichung von der menschlichen Norm, der Paralogismus als ästhetischer Wert, die Gegenwart des Absurden, das Fehlen des Tragischen und der Auflehnung, die ironische Subversion, das Lächerliche und der metaphysische Scherz. Der Fall Urmuz wird im Verhältnis zum Fall Kafka behandelt und die Stellung des Werkes wird im Bezug auf Expressionismus und Futurismus bestimmt. Das Studium schließt mit einem Kapitel über die Obsession des Wortes.

G. Călinescus Satirikon. Das epische Werk G. Călinescus (romanhafte Erzählung, literarische Essays, epische Werte der kritischen Prosa) wird aus der Sicht des Übergangs von der Tragödie zur Farce untersucht. Călinescus Romane bilden ein modernes Satirikon zwischen der Klassik des kritischen Modells, das der Autor empfiehlt, und seine manieristisch-barocke Struktur.

Übersetzt von N. Reiter

SUMAR

Rebreanu sau Vocaţia tragicului.

1. Sărutarea pămîntului — 5 ; 2. Un posedat al posesiunii — 9 ; 3. Universul violenţei — 16 ; 4. Universul obsesional — 16 ; 5. Vocaţia tragicului — 32.

Nicolae Iorga, memorialistul.

1. A trăi viaţa pe care o scrii — 39 ; 2. Organicul — 40 ; 3. Cultura amintirii — 41 ; 4. Obligaţia mărturiei — 43 ; 5. Istoria ca artă şi drama artistului — 46 ; 6. Profet şi artist — 50 ; 7. Taina şi cele două cercuri ale imaginarului — 55 ; 8. Stilul umoral — 64 ; 9. Asianismul şi arta portretului — 68 ; 10. Expresia artistică a ethosului — 74 ; 11. Excurs : Nicolae Iorga sau Duhul istoriei — 81.

Monumentul lui Vasile Pârvan

1. Estetica tăcerii — 86 ; 2. Devenirea întru eternitate — 97 ; 3. Proza hymnică — 107.

G. Ibrăileanu, romancier şi moralist.

1. Spre roman — 118 ; 2. „Adela" — 130 ; 3. Moralia — 146.

M. Blecher şi realitatea mediată a creaţiei

1. Existenţă şi creaţie — 153 ; 2. Criza identităţii — 156 ; 3. Criza realului — 160 ; 4. Spaţiul-capcană — 166 ; 5. Patosul materiei ; elemente şi artificii — 173 ; 6. Universul spectacular — 179.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Gib. I. Mihăescu

I. 1. Revelaţia imaginarului — 182 ; 2. O existenţă calmă şi obsesiile ei — 183 ; 3. Închipuirea-protagonist şi avatarurile sale — 191 ; 4. Psihanaliză, anxietăţi şi vedenii — 207 ; 5. Mecanismul obsesiei şi imagini obsesive — 212 ; 6. Estetica urîtului — 217 ; 7. Întîmplarea revelatoare — 224.

II. 1. „Braţul Andromedei" — 225; 2. „Rusoaica" — 227 ; 3. „Femeia de ciocolată" — 232 ; 4. „Zilele şi nopţile unui student întîrziat" — 233 ; 5. „Donna Alba" — 234 ; 6. Ideile literare ale unui antidogmatic — 236 ; 7. Artistul şi eşecurile sale — 239.

Pavel Dan, precedat de o Introducere în proza transilvană

I. 1. Tipologie regională — 244 ; 2. Satul-temelie — 246 ; 3. Creanga ruptă — 249 ; 4. Valorile satului — 252 ; 5. Cărturarii Ardealului şi folclorul — 256 ; 6. Realismul gospodăresc ardelean — 259 ; 7. Ion Codru Drăguşanu şi profetismul transilvan — 262 ; 8. Ion Agârbiceanu şi sentimentul transilvan al tainei — 271.

II. 1. „Cîmpia", spaţiu-matrice — 276 ; 2. Dezrădăcinare sau remuşcare ? — 278 ; 3. Istoria unei agonii — 279 ; 4. Spectacolul orgiastic al răsturnării ritului — 281 ; 5. Spectacolul-judecată — 288 ; 6. Taina subiacentă — 292 ; 7. Incognito şi lamento existenţial — 295 ; 8. Demnitatea creaturală ; realism şi fantastic — 299 ; 9. Calea — 301 ; 10. Fabulă şi discurs — 301 ; 11. Tăcere şi cuvinte — 304.

Prozele lui Al. Philippide

1. Atracţia povestirii — 308 ; 2. „Îmbrăţişarea mortului" — 311 ; 3. „Floarea din prăpastie" — 322.

V. Voiculescu sau Duhul povestirii

I. 1. Mitograful şi povestirea — 340 ; 2. Magnetismul vital — 345 ; 3. Iubirea magică — 353.

II. 1. Modelul hagiografic — 362 ; 2. Lumea ca bîlci — 365 ; 3. Zahei, omul adîncurilor — 367 ; 4. Zahei, orbul tragic — 369 ; 5. O „altă" vedere — 370 ; 6. Modalitatea realist-alegorică — 371 ; 7. Un inocent în infern — 373 ; 8. Cuplul parabolic — 375.

Post-scriptum urmuzian

1. Acedia — 379 ; 2. Sterilitatea şi opera comprimată — 380 ; 3. Scenografie parodică — 382 ; 4. Ab-norma umană — 384 ; 5. Paralogismul ca valoare estetică — 385 ; 6. Absurdul, absenţa tragicului şi a revoltei — 387 ; 7. Subversiune ironică — 390 ; 8. Caraghioslîcul şi păcăleala metafizică — 391 ; 9. Între expresionism şi futurism — 395 ; 10. Obsesia cuvîntului — 398.

Satiricon-ul lui G. Călinescu

1. De la tragedie la farsă — 404 ; 2. Satiricon-ul între clasic şi baroc — 411 ; 3. Fantazia critică — 437 ; 4. Ioanide al criticii literare — 450.

Note şi comentarii 463.

Indice de autori 509

From *Ion* to *Ioanide* (Summary) 517

Von *Ion* bis *Ioanide* (Zusammenfassung) 527

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITARA

Lector: GEORGE GIBESCU
Tehnoredactor: ION TUDOR

Apărut 1974. Bun de tipar 5.XII.1974. Tiraj 5000 broşate.
Coli tipar 33,75.

Tiparul executat sub comanda
nr. 611 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lei 21

editura eminescu

1974

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY